4

MUZICA

APRILIE 1978

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMANIA SI A CONSILIULUI CULTURII SI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Scanned with OKEN Scanner

Muzica şi artele frumoase

Arta sunetelor are multiple înrudiri cu artele frumoase, şi una şi celelalte fiind, în fond, mijloace diferite de exprimare a sinelui către ceilalţi. Numeroşi termeni, precum : armonie, ritm, ton, sonoritate cromatică, orchestrare ş.a. sînt comuni, atît pentru pictură cît pentru muzică, şi îi întîlnim frecvent în limbajul muzicologilor şi al criticilor de artă, care vorbesc şi scriu adesea despre „muzicalitatea" unei picturi, sau despre „simfonia de griuri" a cutărui maestru al paletei. Cînd îl privesc pe Cézanne, zicea un cunoscut gravor german, parcă ascult Bach. Cînd ascultă o operă muzicală, pasionaţii împătimiţi spun că văd culori.

Mergînd mult înapoi pe firul istoriei, constatăm cu uşurinţă o strînsă legătură între ambele arte încă din îndepărtată vechime, prezentă în mărturiile arheologice şi în alte vestigii. Reliefuri sumeriene povestesc despre muzicienii dinaintea erei noastre. Pictura murală a Greciei antice înfăţişează concerte de harfă şi alte străvechi instrumente muzicale. Pe vasele greceşti din aceeaşi epocă Orfeu apare adesea cîntînd din citeră. Frescele etrusce şi romane, precum şi vechile sculpturi mexicane, ca şi arta de altă dată a Extremului Orient, cuprind, printre alte reprezentări şi scene cu muzică.

Cu cît ne apropiem de epoca noastră, întîlnim tot mai des în operele de artă chipul unor compozitori şi interpreţi, precum şi scene de la concerte, ca şi felurite instrumente muzicale, care au devenit de multă vreme, probabil pentru forma şi culoarea lor, unul din motivele preferate de pictori, îndeosebi pentru realizarea unor naturi statice.

Precum vom încerca să arătăm într-o serie de imagini şi însemnări găzduite cu nobilă generozitate de această revistă, pictura, sculptura şi grafica românească s-au inspirat adesea din viaţa muzicală a poporului nostru, realizînd opere valoroase, prezente în muzee şi colecţii de prestigiu, iar uneori şi pe soclurile monumentelor publice.

Th. Aman: „Petrecere cu lăutari"

Pe lîngă pictura de evocare istorică, pe care o socotea genul major al artei, şi în care a excelat, Theodor Aman (1831—1891) a fost şi un bun portretist, lăsîndu-ne în acest gen lucrări remarcabile, vădind spirit de observaţie şi forţă de pătrundere psihologică în universul lăuntric al personajelor sale. Totodată, a fost şi un cronicar al timpului său, un fel de povestitor cu penelul, oglindindu-şi epoca şi moravurile ei într-o serie de tablouri de gen, înfăţişînd mai ales scene de petrecere, ca şi figuri de femei surprinse într-un cadru somptuos, cîntînd la pian, sau la alte instrumente. El însuşi era un pasionat iubitor al muzicii şi cînta adesea la violoncelul ce se mai păstrează şi astăzi la Muzeul Aman, în dulapul gotic împodobit cu scene sculptate de artist ; după zbuciumul zilei, îşi găsea odihna în muzică. Instrumentul acesta apare distinct şi în cîteva tablouri ale sale, precum *Atelierul din 1861* şi un *Interior*.

Aflat la Galeria Naţională, tabloul *Petrecere cu lăutari* (51 × 91 cm), executat către 1890, pentru care a făcut şi o schiţă în tuş, înfăţişează, aşa cum ne-o spune şi titlul, una din şirul petrecerilor boierimii bucureştene, în cadrul luxos al unei grădini cu o vegetaţie luxuriantă, cum avea de fapt şi casa pictorului, renumită pe atunci. Pe peretele casei, de un roşu stins pompeian, apare pictat un nud cu spatele, iar mai în prim plan, într-o nişă, este aşezată de această dată cu faţa la privitor, o sculptură reprezentînd un alt nud de femeie, în mărime naturală, drapat în stil clasic în partea de jos. În mijloc, prin înaltul portic clasic, se vede cerul de un albastru senin, luminos. Cele trei perechi, precum şi o femeie singură, stau la mese mici, rotunde, aşezate pe un covor oriental, pe care s-a lungit un cîine. Grupul celor cinci lăutari, stă în picioare, în afară de unul. Sînt îmbrăcaţi în haine lungi după moda orientală. În faţa lor, o fetiţă le urmăreşte curioasă cîntecul. Pe cînd celelalte personaje, îmbrăcate în toalete somptuoase (mai ales femeile), par cufundate într-o stare de nostalgie, plimbîndu-şi gîndurile departe, într-o atitudine de leneşă lîncezeală. Se desprinde din acest tablou o atmosferă de calm şi reverie, de confort material şi lipsă de griji. Asemenea imagini au devenit adevărate documente de epocă, privind o lume a răsfăţului şi a huzurului, iubitoare de fast, ducînd o viaţă îmbelşugată, jignitoare pentru ceilalţi, pentru nevoiaşi.

Asemenea scene îi erau însă familiare pictorului, care ajunsese prizonierul unui „anturagiu detestabil", cum scria fratelui său Alexandru, la Craiova, adăugînd cu amărăciune că în acea lume „ignoranţa este foarte răspîndită" ; „ea suie chiar foarte sus în societate".

Acestei societăţi mondene îi aparţinea ei însuşi, atît prin obîrşie cît şi prin căsătorie, ca şi prin modul de viaţă adoptat şi prin poziţia socială, de director al Şcolii de bele-arte (unde era şi profesor) şi al Pinacotecii, ca şi de pictor al protipendadei. Soţia mai ales, ţinea la asemenea serate, care aveau loc uneori chiar în atelierul şi casa artistului. Aman le-a pictat cu strălucire, fără accente critice ; acestea, cînd sînt şi cîte sînt, apar îndeosebi în gravurile sale. În ceea ce priveşte scenele din viaţa satului, s-a oprit adesea la motivul *horelor*, unde de asemenea apar şi lăutari, dar altfel îmbrăcaţi, mai degrabă asemănîndu-se cu ţăranii ; iar aceştia se prind în joc cu vioiciune, într-o mişcare avîntată, ce le mărturiseşte dragostea de viaţă, în contrast cu lenea şi plictisul celor de la seratele pictorului.

Aşadar, Aman a ştiut să facă deosebire între un mediu social şi altul, oglindind în arta sa contradicţiile societăţii în care a trăit.

Marin MIHALACHE

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
Anul XXVIII nr. 4 (307) aprilie 1978

Pentru o nouă calitate a vieţii şi creaţiei muzicale

Activitatea desfăşurată în Uniunea compozitorilor are drept scop să sprijine eforturile compozitorilor şi muzicologilor consacrate împlinirii cerinţelor cuprinse în documentele Partidului Comunist Român privind înflorirea culturii şi artei în actuala etapă a dezvoltării vieţii materiale şi spirituale a poporului român. Orientarea politică şi profesională a tuturor membrilor Uniunii a avut şi are ca fundament Documentele Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român, ale primului Congres al Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste, expunerile tovarăşului Nicolae Ceauşescu la consfătuirile de lucru privind educaţia politică, propaganda şi ideologia, documentele Conferinţei Naţionale a P.C.R., hotărîrile C.C. al P.C.R. din perioada amintită, vizînd perfecţionarea democraţiei socialiste, ridicarea necontenită a condiţiilor de viaţă a omului contemporan, creşterea conştiinţei sale revoluţionare.

În spiritul hotărîrilor Conducerii de partid privind întărirea democratismului societăţii noastre, în instituţia noastră a crescut responsabilitatea colectivă, s-a intensificat angajarea membrilor Uniunii în efortul de dezbatere şi de realizare practică a obiectivelor creaţiei şi muzicologiei. A fost îmbunătăţită componenţa birourilor secţiilor prin promovarea unor membri activi şi de prestigiu din domeniul respectiv şi a unor muzicologi cooptaţi în birourile secţiilor de creaţie ; au luat fiinţă sau au fost reorganizate, activate, comisia pentru difuzarea şi propaganda creaţiei, comisia pentru dezvoltarea legăturii cu masele de oameni ai muncii, secţia de creaţie didactică şi pentru copii, secţia de fanfară şi cenaclul muzicilor militare, comisia pentru lectura textelor literare ; o atenţie deosebită a fost acordată cunoaşterii şi sprijinirii activităţii tinerilor compozitori şi muzicologi, în care scop au fost create cele două cenacluri respective aflate în grija unor muzicieni cu prestigiu şi experienţă, membri ai Uniunii şi profesori la Conservator. În stilul şi metodele de lucru, în general în contactele birourilor secţiilor de creaţie cu autorii — fie aceştia din Uniune sau din afara ei — s-au produs şi se produc îmbunătăţiri pe linia unui dialog deschis, exigent şi constructiv, în măsură să ajute la perfecţionarea creaţiei, în condiţiile creşterii responsabilităţii instituţiei noastre. Trebuie să sporim demersurile noastre ca acest nou spirit să se dezvolte şi să se generalizeze pornind de la propriul nostru exemplu de fermitate, intransigenţă, critică şi autocritică faţă de tot ce este mediocru, faţă de tot ce reflectă superficialitate, lipsă de etică şi de responsabilitate profesională. Focul criticii şi autocriticii noastre trebuie să se îndrepte asupra oricăror manifestări de subiectivism, autopromovare, pentru respectarea neabătută a normelor eticii şi echităţii socialiste, a principiilor înaltului profesionalism ce caracterizează frontul nostru componistic şi muzicologic.

Cu aceasta deschidem problema responsabilităţii instituţiei noastre şi a membrilor ei în afara Uniunii, anume în relaţiile atît de complexe cu viaţa muzicală în ansamblu. După cum se ştie, în acest domeniu, pe lîngă importante realizări ale anilor din urmă, ridicate pe o treaptă substanţial nouă datorită festivalului „Cîntarea României", s-au acumulat, în ce priveşte promovarea valorilor creaţiei noastre, serioase carenţe determinate de cauze obiective sau subiective. Acestea reflectă nu numai orientarea deficitară a instituţiilor de difuzare dar şi sprijinul ineficient pe care Uniunea l-a acordat bunei promovări a creaţiei, naşterii însăşi a acelor lucrări mult aşteptate îndeosebi în repertoriul de operă şi balet, dar şi în genuri mai puţin luate în consideraţie, deşi de primă însemnătate educativ-patriotică, cum sînt dansul cu temă şi creaţia destinată

Scanned with OKEN Scanner

brigăzilor artistice din întreprinderi și instituții. Situația muzicii transmisă în programele de radio și televiziune, înregistrată pe disc, situația actuală a cercetărilor folclorului muzical, prezența muzicii în lucrările de cultură generală și de istorie publicate în țară, difuzarea muzicii și muzicologiei noastre peste hotare pentru a-și îndeplini misiunea de mesagere ale spiritualității românești, locul muzicii în sistemul educațional din România — iată tot atîtea probleme de primă importanță, care implică responsabilitatea Uniunii, contribuția ei activă, sprijinul ei concret acordat factorilor de specialitate. Înscrise în agenda de lucru a Uniunii, aceste obiective au început să fie realizate prin solicitarea organismelor instituției noastre la elaborarea analizelor și a propunerilor care se impun și prin angajarea în același sens a contribuției membrilor Uniunii noastre care activează în Consiliile instituțiilor de concert și spectacol și de difuzare a muzicii. Amintim astfel că în momentul de față Casa Electrecord și-a axat planul de activitate actuală și de viitor pe opțiunile formulate de Uniune, în urma unui laborios studiu privind necesitățile înregistrării muzicii naționale pe disc într-un plan de perspectivă. Problemele deosebit de concrete privind prezența muzicii în programele Radioteleviziunii au fost înfățișate de asemenea cu toate documentările necesare în decursul mai multor întîlniri de lucru cu factorii de resort. Militînd pentru o prezență a muzicii noastre la nivelul corespunzător valorilor realizate și cerințelor publicului, trebuie totodată să multiplicăm, de pe poziția autocritică eforturile noastre pentru primenirea repertoriului și ridicarea calității interpretative în multe domenii ale activității profesioniste și de amatori, printr-un sprijin direct, constructiv, inclusiv prin crearea de lucrări cerute în mod concret și specific de întreprinderi și instituții — este vorba de cîntece care să reflecte viața acestora — și prin creații dedicate unor colective artistice de amatori, unor teatre, filarmonici etc., răspunzînd astfel direct cerințelor legate de repertoriul Festivalului „Cîntarea României", necesității îmbogățirii epopeii naționale cu noi și valoroase lucrări. Aspirația de a determina îmbunătățirea repertoriului muzical prin includerea creațiilor actuale reprezentative a constituit și tema întîlnirilor fructuoase ale reprezentanților Uniunii cu dirijorii de cor din întreaga țară, cu muzicienii care activează în armată, cu șefii de formații și interpreți de muzică ușoară.

În centrul activității de creație s-a situat lupta pentru ridicarea calitativă în toate genurile. Se poate spune că accentul principal a fost pus pe mesajul artistic al operei de artă, pe autentificarea expresiei și formei muzicale. O analiză detaliată a muncii birourilor atestă sporirea exigențelor față de conținutul și mijloacele cu care acesta este realizat. Totodată destinația și funcțiunea socială a compozițiilor elaborate au fost atent urmărite în cele mai diferite compartimente de creație. Astfel planul de lucrări pe ansamblul Uniunii pentru perioada 1977—1980 a prins contururi din ce în ce mai clare și precise, transformîndu-se într-un program actual și de perspectivă, la realizarea căruia concurează toți membrii activi ai Uniunii noastre, precum și toți factorii care asigură traducerea lui în viață.

O trăsătură distinctă o constituie reflectarea marilor teme din istoria patriei în partituri de ținută artistică. În mod organic s-au dezvoltat și acele genuri și forme muzicale care se axează pe o problematică pur muzicală. Astfel se poate vorbi de o vădită echilibrare în ansamblul creației muzicale românești prin revenirea în prim plan a unor genuri oarecum neglijate în trecut sau cu rezultate nemulțumitoare. O dovadă concretă în acest sens a adus-o prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României" unde au fost aplaudate lucrări de înaltă profesionalitate și totodată de remarcabilă accesibilitate, ca de pildă :

Muzică simfonică, vocal-simfonică, operă, operetă : Simfonia a V-a de Sigismund Toduță, *Simfonia a XI-a „Sarmizegetusa"* de Wilhelm Berger ; Oratoriul *Soarele neatîrnării* de Gheorghe Dumitrescu ; opera *Iona* de Anatol Vieru ; *Concert pentru suflători și percuție* de Ștefan Niculescu ; oratoriul *Cîntare străbunilor* de Remus Georgescu ; oratoriul *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu ; cantata *Columne* de Sabin Pautza ; *Cvartet de coarde nr. 3* de Tudor Ciortea ; *Elegie* — piesă pentru cvartet de Zeno Vancea, *Eminesciana III* de Pascal Bentoiu, *Chemări '77* de Dumitru Capoianu, *Simfonia „1907"* de Dumitru Bughici, opera *Dragoste și jertfă* de Cornel Trăilescu, *Două piese pentru pian* de Constantin Simionescu, opereta *Eternele iubiri* de George Grigoriu ; opereta *Adîncile iubiri* de Florin Comișel ; fresca lirico-dramatică *Vremuri de vitejie* de Teodor Bratu.

Frumoase realizări au fost obținute și cu prilejul concursului „Înflorești pămînt al bucuriei" organizat de Radioteleviziune, dintre care menționăm : Doru Popovici : *Cantata dramatică „1877"*, Mihai Moldovan : cantata *România vremilor înalte*, Nicolae Brînduș : cantata *Eroii de la Plevna*, Liviu Dandara : cantata *Citire pe cenotaful lui Decebal*, Aurel Popa : *Poemul eroic „1877"*, Cristian Brâncuși : cantata *Țară de dor*, Iancu Dumitrescu : cantata *Apoteoza muncii ;* tot la Radioteleviziune a fost prezentată în primă audiție opera-baladă *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu.

Cîntece de mase și piese corale :

Imn neatîrnării de Alexandru Pașcanu ; *Pămîntul de dor, România* de Radu Paladi ; *Visăm pămîntul* de Doru Popovici ; *Țară de cîntec, țară de dor* de Dan Voiculescu.

Au răspuns cu dăruire un număr de compozitori din toate generațiile obținînd succese cu prilejul concursurilor organizate în această perioadă de UTC, Ministerul Apărării Națio-

Scanned with OKEN Scanner

nale sau cu prilejul festivalurilor din diferite centre ale țării.

Cîntece de muzică ușoară :

Viața mea se ilumineză de Laurențiu Profeta ; *Aici trăim* de Vasile Veselovski ; *Laudă omului* de Radu Șerban ; *Un albastru infinit* de Marcel Dragomir ; *Pentru holde, pentru soare* de Vasile Vasilache jr. ; *Fetița mea își vede țara* de Vasile Șirli.

Pentru a stimula eforturile compozitorilor noștri în realizarea unor creații care să devină noi momente de referință în muzica românească, recent a fost întocmit un plan de comenzi în colaborare cu C.C.E.S. Aceste comenzi urmăresc dezvoltarea armonioasă atît a genurilor cu tematică militantă ca oratoriul, cantata, opera și baletul cît și a celorlalte genuri tot atît de importante în procesul de înflorire a culturii noastre muzicale contemporane ca de pildă simfonia, concertul, sonata pentru diferite instrumente, cvartetul de coarde, liedul, lucrări corale în forme ample și măiestrite.

Avînd în vedere concertele simfonice și camerale care vor avea loc în cadrul celei de a doua ediții a Festivalului național „Cîntarea României", biroul simfonic poate raporta cu satisfacție realizarea unor lucrări simfonice, concertante, vocal-simfonice și camerale, lucrări care pot fi propuse de pe acum ansamblurilor profesioniste care vor participa la această mare întrecere artistică. Din lista acestor partituri definitivate de autori, putem enumera :

Piese concertante :

Concert pentru vioară, violoncel și orchestră de Wilhelm Berger ; *Concert pentru vioară și orchestră* de Dumitru Bughici ; *Concert pentru clarinet și orchestră* de Anatol Vieru.

Piese simfonice :

Elegie pentru orchestră de coarde de Zeno Vancea ; *Patru dimensiuni în timp* de Octavian Nemescu ; *Pintea Viteazul* de Liviu Glodeanu ; *Cinci piese pentru orchestră* de Sabin Pautza ; *In memoriam* de Szabo Csaba ; *Jocuri V* de Corneliu Dan Georgescu ; *Armonii III* de Tiberiu Olah ; *Înfăptuiri* de Mansi Barberis.

Lucrări vocal-simfonice :

Oratoriul-balet *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu ; *Poem eroic '77* de Adrian Pop ; Cantata *Mihai Viteazul* de Vasile Herman ; Cantata *Țară-pămînt, țară-idee* de Liana Șaptefrați ; *Terra Daciae* de Mircea Chiriac ; Oratoriul *Arcade peste timp* de Anton Zeman ; *Cantata patriei* de Dan Voiculescu ; Cantata *Stejarul românesc* de George Draga ; *Rezonanțe '45* de Hans Peter Türk ; *Epitaf pentru Miron Costin* de Liviu Glodeanu ; *Cantata epică 1848* de Wilhelm Berger ; *Rime di Michelangelo* de Cornel Țăranu ; opera *Noaptea cea mai lungă* de Doru Popovici.

Ansambluri camerale :

Cvintetul nr. 2 de Ludovic Feldman ; *Cvartet de coarde* de Adalbert Markoș ; Cvintetul nr. 2 *Refrene* de Vasile Herman ; *Cvartetul de coarde nr. 4* de Tudor Ciortea ; *Antimemoria* de Costin Cazaban ; *Dansuri galante* de Ede Terenyi ; *Patru piese pentru pian* de Horia Șurianu ; *Alternanțe pentru cvintet de suflători* de Adrian Iorgulescu ; *Improvizație lirică* pentru vioară și pian de Doina Nemțeanu-Rotaru ; *Sonata nr. 2 pentru pian* de Iosif Hencz ; *Improvizație lirică pentru violoncel solo* de Liviu Comes ; *Sonata pentru orgă și orchestră* de Zeno Vancea ; *Evocări* de Miriam Marbe ;

Lieduri :

Incandescențe de Pascal Bentoiu.

Lucrări electronice :

Corneliu Cezar — *Țara lumii.*

Trebuie să intensificăm eforturile noastre în direcția realizării la un înalt nivel artistic a unor creații reprezentative în genul operei și baletului cu tematică actuală și istorică, domeniu în care sîntem încă departe de a fi răspuns așteptărilor. Este de dorit să se acorde atenție proiectării unor spectacole-frescă, care să permită desfășurarea convingătoare și pregnantă a unor mari ansambluri în ideea unor spectacole sincretice cu componențe muzicale, teatrale, poetice și poate și de film.

Compozitorii din secțiile corală și de muzică ușoară au pus în centrul preocupărilor îndemnul cuprins în documentele de partid de a sprijini cu toată dăruirea noul, de a stăvili calea subproduselor muzicale, șablonarde, lipsite de har și autenticitate, într-un cuvînt de a ridica activitatea de creație la o nouă calitate — superioară — demnă de tradițiile și contemporaneitatea culturii noastre socialiste. Aceste obiective care țintesc să aducă o reîntinerire în genurile diverse ale cîntecului au fost pe larg dezbătute în cenaclurile din lunile ianuarie și februarie. Planul de creație la realizarea căruia s-au angajat toți compozitorii, constituie un valoros punct de plecare menit să deschidă drumul realizărilor așteptate.

În domeniul muzicii ușoare și al creației de cîntece patriotice consemnăm apariția unor valoroase lucrări dedicate celei de a doua ediții a festivalului național „Cîntarea României". Peste 50 de cîntece și coruri sînt în prezent în curs de tipărire și multiplicare la Editura Muzicală și la Casa centrală a creației populare.

La începutul acestui an, a fost elaborat planul de sprijinire al formațiilor artistice de amatori și de acțiuni menite să contribuie la educarea muzicală a maselor. Acest plan a fost întocmit și este urmărit în realizarea sa de către un colectiv special, desemnat de către organizația de bază și comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor. Peste 80 de membri ai Uniunii din București activează în acest domeniu care cuprinde cercuri de „Prieteni ai muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cii", cenacluri și activități educative la Casele de cultură, îndrumarea directă a unor coruri, orchestre, soliști amatori, etc.

Se constată o intensificare a prezenței pe teren a grupurilor de compozitori și muzicologi. În acest sens sînt de amintit inaugurarea în acest an a cenaclurilor de creație de la Ploiești, Slatina, Brașov și Pitești. Unele acțiuni noi, întreprinse în 1978 s-au soldat cu deplin succes bucurîndu-se de o bună organizare din partea gazdelor.

Este deosebit de bine apreciată contribuția compozitorilor noștri concretizată în crearea unor cîntece dedicate special colectivelor de muncă în mijlocul cărora membrii Uniunii noastre își duc activitatea obștească. În acest sens este de dorit ca alături de cîntecele de acest gen semnate de tovarăși ca Radu Paladi, Felicia Donceanu, Teodor Bratu, Mircea Neagu și alții, să apară în continuare astfel de creații.

Membrii Uniunii care desfășoară o activitate teoretică și educativ-muzicală și-au sporit exigența în promovarea și dezbaterea valorilor artei muzicale, în aprecierea critică, obiectivă a fenomenului artistic contemporan. Realizări demne de apreciere sînt simpozioanele organizate de Uniunea compozitorilor în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și cu Academia de Științe Sociale și Politice dedicate Centenarului Independenței, dezvoltării culturii muzicale în cele trei decenii de la proclamarea Republicii, afirmarea muzicii pe teritoriul României în evul mediu. Împreună cu alte valoroase contribuții ale Editurii Muzicale și revistei Muzica consacrate împlinirii acelorași imperative, acțiunile amintite au relevat prezența activă, militantă a muzicii în istoria de luptă pentru libertate, neatîrnare și progres dusă de poporul român, continuitatea și originalitatea culturii muzicale naționale.

Așa cum s-a subliniat cu prilejul analizei activității revistei Muzica desfășurată în perioada la care ne referim, pe lîngă realizări certe, critica și muzicologia noastră au multe și importante îndatoriri de împlinit în lumina cerințelor cuprinse în documentele partidului. Ridicarea pe o treaptă nouă a nivelului profesional și ideologic al materialelor publicate în revista Muzica și în alte publicații, în volume scoase de Editura Muzicală, în emisiuni de radio și televiziune, lărgirea sferei tematice prin abordarea sistematică a aspectelor vieții și creației muzicale din întreaga țară, îmbogățirea cercului de colaboratori, creșterea eficienței lucrărilor și respectiv a rubricilor de popularizare a valorilor muzicii naționale, actualizarea și diversificarea informațiilor privind viața muzicală din țară și de peste hotare constituie liniile directoare stabilite și care se cer puse în practică cu sprijinul activ și exigent al Consiliilor reorganizate recent pe baze largi, reprezentative, la Editură și Revistă. Este necesar să perseverăm în efortul susținut cu o intensitate sporită în ultimul an în cadrul biroului secției de muzicologie de a dezbate noile creații muzicale precum și realizările artei interpretative într-o lumină mai exigentă, mai fermă, ca și în efortul însuși de gîndire și elaborare a lucrărilor de muzicologie la nivelul cerințelor contemporane.

În această direcție critica muzicală rămîne o problemă de strictă actualitate atît în ceea ce privește condiția de spațiu și periodicitate în care este promovată cît și în ceea ce privește prestigiul, competența cu care reușește să se afirme în viața muzicală a țării. Este necesar să amplificăm acțiunile desfășurate de Editura Muzicală în direcția publicării unor creații muzicale și muzicologice cu texte în mai multe limbi, pentru a deschide mai larg drumul valorilor artei noastre sonore pe meridianele globului.

În concluzie, spiritul documentelor de partid se face puternic resimțit în toate compartimentele de activitate creatoare, ceea ce permite susținerea unui bilanț pozitiv, conturarea unei perspective îmbucurătoare.

Sîntem conștienți că pe întregul front al creației muzicale nu am dobîndit numai succese. Dimpotrivă, la nivelul tuturor birourilor de creație au fost înregistrate și lucrări insuficient finisate, doar parțial convingătoare, sau discutabile sub aspectul conținutului muzical propriu-zis, al formei muzicale în ansamblul ei, al unității stilistice sau al limbajului muzical în diversitatea componentelor lui.

Criteriile de apreciere sînt în general ridicate dar exigențele vor trebui să crească în raport cu cerințele vieții muzicale, ale marilor mase de ascultători. La un nou salt calitativ sînt chemați să contribuie toți compozitorii angajați în procesul de înflorire al culturii noastre socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

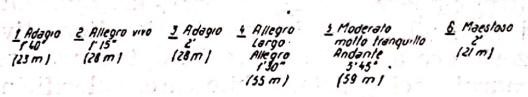
Liliana GHERMAN

Cantata „Columne" de Sabin Pautza

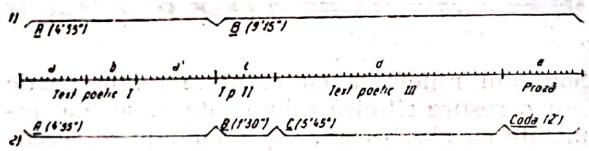
Terminată în februarie 1977 și „închinată eroilor căzuți în 1877", cantata *Columne* a compozitorului Sabin Pautza se circumscrie sferei lucrărilor prilejuite pe de o parte de Centenarul Independenței, pe de alta de prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României", în cadrul căruia a fost distinsă în faza finală cu premiul al III-lea.

Textul literar este alcătuit din trei poezii închegate și individualizate ca atare. Prima opune sugestiv și sintetic două imagini : cea sumbră, apăsătoare, a dușmanului *(Umblă pasăre de pradă / Din ogradă în ogradă / Să ucidă și să ardă / Cu aripi făcute bardă...)* și cea a poporului român care, ajuns la limita răbdării, fierbe amenințător (...„*Gura aspră de secure / Nu mai poate să îndure / Glonț prădalnic de holtan / Ghiară strîmbă de sultan).* Într-o cadențare de rezonanță folclorică, cea de-a doua adîncește sugestia trezirii la luptă și speranță *(Ascultă cum bate / în porți de cetate / lumină de mai / pe-o gură de rai / lumină de vară / pe frunte de țară / lumină de soare / pe vise în floare...)* în timp ce ultima, cu versurile într-o cadență mai largă, se încarcă parcă de un suflu epic *(Dar într-o zi s-a ridicat un steag / Și-un glas de bucium a chemat spre zări / Și s-au urnit pădurile de fag / În chip de lăncieri și de călări...).* Acestui triptic poetic de bază, care este urmărit cu strictețe în cursivitatea sa ideatică și în dinamismul său interior și care determină o similară modelare a arhitecturii compoziției muzicale, i se fac, în scopul rotunjirii dramaturgiei sonore, unele adaosuri, fie chiar din interior, prin semnificative și eficiente reluări și sublinieri, fie prin extrapolare în proză în două momente-cheie : cel de culminație tensională *(Libertate vrem!* exclamă corul, încununînd al doilea text poetic) și cel de împlinire finală *(Columne ridicăm eroilor liberatori ! Columne de lumină noi ridicăm spre cer celor căzuți...)* în scopul precizării unor intenții expresive sugerate de limbajul metaforic al versurilor și vizînd mai direct atitudinea intimă a autorilor față de subiectul tratat.

În desfășurarea cantatei, compozitorul delimitează șase episoade muzicale cărora, în afară de tempo, le indică și durata aproximativă :



Această proporționalizare își găsește justificarea mai ales prin raportare la forma complexă ce se conturează ca rezultat atît al grupajului acestor episode în jurul textelor cît și al tratării muzicale, formă care ar putea fi interpretată în două sensuri, după cum se poate urmări în schema de mai jos :

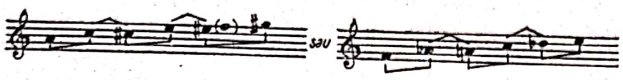


Interpretarea în sensul unei bistroficități evidențiază dimensionarea ce se apropie de „proporția de aur" ; interpretarea în sensul tristroficității reliefează relativa simetrie a secțiunilor *A* și *C* față de *B* considerat ca axă. Astfel, varianta 1 a luat în considerare autodelimitarea primei secțiuni prin caracterul său închis, cu repriză, opus caracterului deschis, evolutiv, pe care-l capătă desfășurarea acțiunii muzicale în continuare, acest aspect putîndu-se reprezenta grafic cam în felul următor,

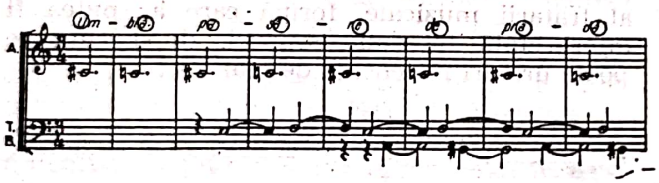
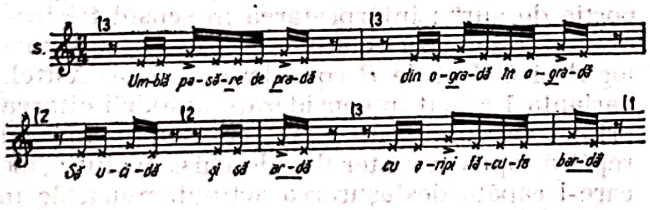
fiind subliniat auditiv prin prezența la începutul și sfîrșitul primei secțiuni precum și în finalul compoziției a unor coloane sonore cu amplu registru și generoasă reverberație, edificate pe un acord fără terță — *la-mi-la* — repetat solemn de coarde, pian și clopote. Varianta 2 a

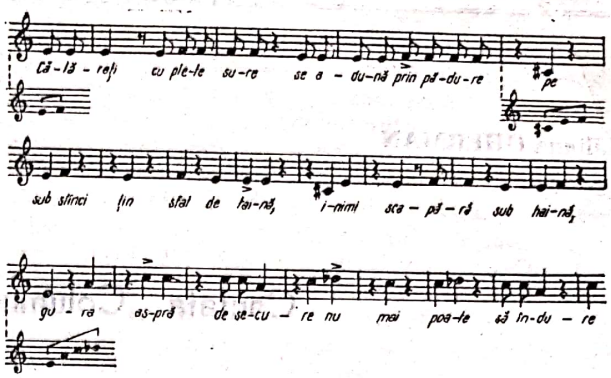
fost, pe de altă parte, inspirată de raportul text-muzică.

Întregul material muzical al lucrării este extras dintr-un mod de 6 sunete, în următoarele reprezentări,

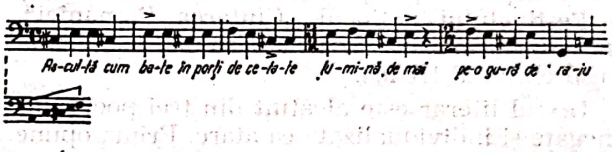


a cărui valorificare armonică, melodico-ritmică şi polifonică se încadrează într-un proces de complicare progresivă, în etape evolutive ce coincid cu diviziunile şi subdiviziunile formale, cărora le conferă un profil expresiv caracteristic.

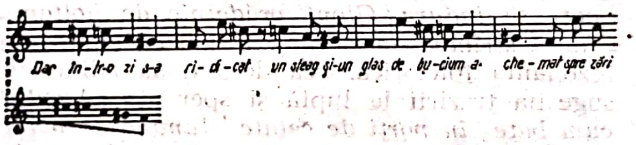
În primul episod *(a)*, după acordurile introductive este folosit exclusiv corul, dispus în două planuri. Generate de rezonanţa adîncă a clopotelor, cele şase trisonuri perfecte ale scării (trei majore şi trei minore) sînt modelate rînd pe rînd prin mişcarea lentă, alternativă şi izoritmică a vocilor grave (alto, tenor şi bas) în cadrul unei pedale mobile care, valorificînd atît sensul cuvintelor cît şi valenţele coloristice ale vocalelor din text, în emisie prelungită şi în nuanţă foarte scăzută (ppp), se instituie ca un evocator fond sonor :

Sopranul reliefează cu claritate textul poetic într-o rostire ritmică („jumătate în şoaptă, jumătate cu glas") care, suprapunîndu-se accentelor firești ale acestuia, îi valorifică simultan alteraţiile aspre, cu valoare simbolică în planul expresiei :

Naturaleţea cu care sînt tratate vocile, naturaleţe a cărei eficienţă expresivă implică totuşi, în ciuda aparentei simplităţi, rafinament şi gust, dezvăluindu-ni-l pe experimentatul dirijor de cor care este Sabin Pautza, se înscrie ca una dintre coordonatele de bază ale cantatei. Este interesant din acest punct de vedere felul în care valorificarea treptată a latenţelor melodice ale modului se subordonează imperativelor expresiei poetice. După unduirea bicordică deja amintită din episoadele îngemănate *a* şi *a'* se trece prin tri-, tetra- şi pentacordii disjuncte ce subliniază, prin asociere cu ritmul, fie neliniştea prevestitoare de furtună a episodului b,



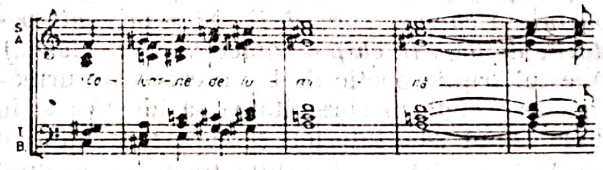
fie propulsia hotărîtă spre un ţel întrezărit cu claritate, în episodul *c*,



pentru ca în ultimele episoade modul să apară complet, conferindu-i-se fie o nuanţă narativ-elegiacă, subliniată de sensul descendent în episodul *d*,



fie o luminozitate apoteotică, într-o convergenţă armonică a tuturor vocilor, în final :

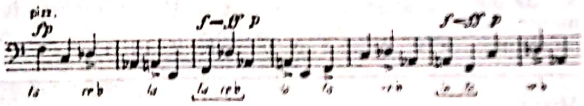


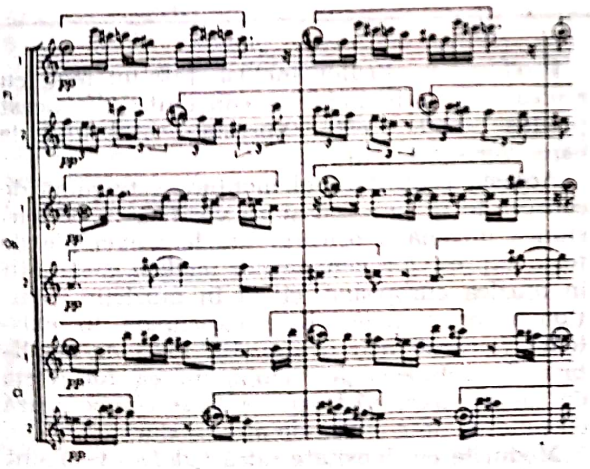
Aceste nuclee melodice vocale sînt potenţate atît din interiorul evoluţiei corale cît şi prin sprijinul activ, din exterior, al orchestrei, printr-o tratare armonică şi polifonică adecvată, tehnica imitaţiei canonice — în simbioză cu tehnica secvenţială în momente de gradaţie tensională — fiind grefată constant pe principiul ostinato-ului, materializat odată cu debutul cantatei.

Modalitatea de utilizare a ostinato-ului, în diferite ipostaze, ca bază a dinamicii discursului muzical reprezintă, din punct de vedere tehnic, latura cea mai interesantă şi mai originală a partiturii, textul apărînd ca o suprapunere de ordini diferite, evoluînd aparent în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o supla libertate dar sprijinindu-se în realitate pe piloni sever controlați. Edificatoare în această ordine de idei apare osatura armonică a primelor patru episoade constituită exclusiv pe baza celor șase trisonuri perfecte, posibil de construit în modul menționat.

Partitura evidențiază aspecte de voită, căutată ordine interioară și în același timp o originală soluționare a varietății și contrastului armonic într-un cadru relativ limitat din acest punct de vedere. Pentru prima secțiune *(A)* ni se mai relevă și o modalitate inedită de asimilare a unui tipar formal tradițional, adoptat pe baza conținutului contrastant al primei poezii. În episodul *b*, printr-o comportare diferențiată metro-ritmică și melodică a diferitelor compartimente ale orchestrei precum și a corului în raport cu constanta armonică, se obține o remarcabilă bogăție. Variantele ce se suprapun în acest episod fac evident parte din familia ostinato-ului, prezentînd însă o particularitate : fiecare formulă care se repetă reprezintă o îmbinare de constante inegale în ceea ce privește evoluția în timp, rezultînd, de pildă, o nesuprapunere a evoluției melodice cu cea ritmică sau armonică sau a celei armonice cu cea metro-ritmică. Iată spre exemplu cum se prezintă traiectul melodic al coardelor grave (vlc. și cb) :

Iată și proiectarea pe verticală a aceluiași procedeu într-un fragment orchestral din penultimul episod :



Cantata *Columne* nu este doar o însumare de procedee ingenioase ci o compoziție ce stă în picioare prin expresivitatea spontană pe care o degajă, prin robustețea sa luminoasă. În evoluția compozitorului, această lucrare reprezintă un moment consistent, o reușită certă.

Liviu Glodeanu

Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor din R. S. România și Filarmonica de Stat „George Enescu" anunță cu nemărginită durere moartea compozitorului LIVIU GLODEANU, membru în Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, consultant artistic al Filarmonicii „George Enescu". Născut în 1938, Liviu Glodeanu a fost elevul unor maeștri de seamă la conservatoarele din Cluj-Napoca și București și a activat ca profesor, cercetător științific, propagator al muzicii românești prin studii, conferințe, emisiuni de radio și televiziune, concerte-lecții.

Din bogata sa creație amintim opera „Zamolxe", Suita pentru cor de copii, suflători și percuție, concertele pentru pian, pentru vioară și pentru flaut și orchestră, Mișcare simfonică, Studii pentru orchestră, lucrări corale și camerale, oratoriul „Un pămînt numit România", muzică de film. Datorită forței deosebite a inspirației, precum și originalității limbajului făurit pe fundamentul legăturii cu melosul popular, muzica lui Liviu Glodeanu s-a impus, în țară și peste hotare, ca o realizare semnificativă a artei noastre contemporane.

Pentru meritele sale, Liviu Glodeanu a fost distins cu Premiul „George Enescu" al Academiei R. S. România, Premiul Uniunii Compozitorilor și cu ordine și medalii ale R.S.R.

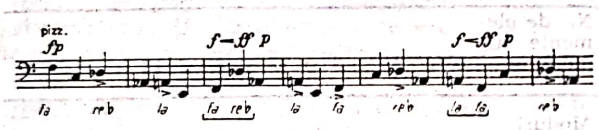
Opera înfăptuită de Liviu Glodeanu va dăinui printre valorile nepieritoare ale artei românești.

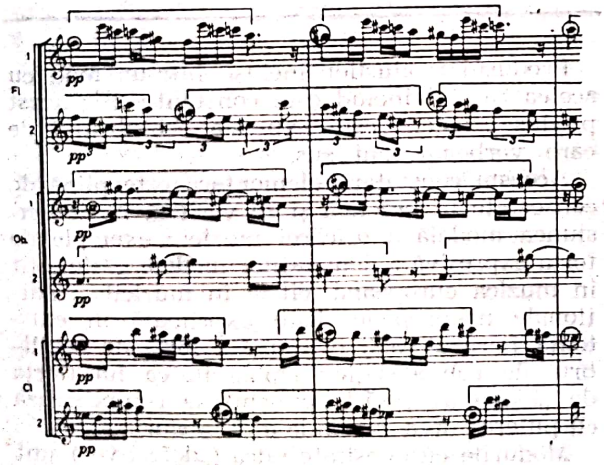
CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR din R. S. ROMÂNIA
FILARMONICA DE STAT „GEORGE ENESCU"

Scanned with OKEN Scanner

tr-o suplă libertate dar sprijinindu-se în realitate pe piloni sever controlați. Edificatoare în această ordine de idei apare osatura armonică a primelor patru episoade constituită exclusiv pe baza celor șase trisonuri perfecte, posibil de construit în modul menționat.

Partitura evidențiază aspecte de voită, căutată ordine interioară și în același timp o originală soluționare a varietății și contrastului armonic într-un cadru relativ limitat din acest punct de vedere. Pentru prima secțiune *(A)* ni se mai relevă și o modalitate inedită de asimilare a unui tipar formal tradițional, adoptat pe baza conținutului contrastant al primei poezii. În episodul *b*, printr-o comportare diferențiată metro-ritmică și melodică a diferitelor compartimente ale orchestrei precum și a corului în raport cu constanta armonică, se obține o remarcabilă bogăție. Variantele ce se suprapun în acest episod fac evident parte din familia ostinato-ului, prezentînd însă o particularitate : fiecare formulă care se repetă reprezintă o îmbinare de constante inegale în ceea ce privește evoluția în timp, rezultînd, de pildă, o nesuprapunere a evoluției melodice cu cea ritmică sau armonică sau a celei armonice cu cea metro-ritmică. Iată spre exemplu cum se prezintă traiectul melodic al coardelor grave (vlc. și cb) :



Iată și proiectarea pe verticală a aceluiași procedeu într-un fragment orchestral din penultimul episod :

Cantata *Columne* nu este doar o însumare de procedee ingenioase ci o compoziție ce stă în picioare prin expresivitatea spontană pe care o degajă, prin robustețea sa luminoasă. În evoluția compozitorului, această lucrare reprezintă un moment consistent, o reușită certă.

Liviu Glodeanu

Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor din R. S. România și Filarmonica de Stat „George Enescu“ anunță cu nemărginită durere moartea compozitorului LIVIU GLODEANU, membru în Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, consultant artistic al Filarmonicii „George Enescu“. Născut în 1938, Liviu Glodeanu a fost elevul unor maeștri de seamă la conservatoarele din Cluj-Napoca și București și a activat ca profesor, cercetător științific, propagator al muzicii românești prin studii, conferințe, emisiuni de radio și televiziune, concerte-lecții.

Din bogata sa creație amintim opera „Zamolxe“, Suita pentru cor de copii, suflători și percuție, concertele pentru pian, pentru vioară și pentru flaut și orchestră, Mișcare simfonică, Studii pentru orchestră, lucrări corale și camerale, oratoriul „Un pămînt numit România“, muzică de film. Datorită forței deosebite a inspirației, precum și originalității limbajului făurit pe fundamentul legăturii cu melosul popular, muzica lui Liviu Glodeanu s-a impus, în țară și peste hotare, ca o realizare semnificativă a artei noastre contemporane.

Pentru meritele sale, Liviu Glodeanu a fost distins cu Premiul „George Enescu“ al Academiei R. S. România, Premiul Uniunii Compozitorilor și cu ordine și medalii ale R.S.R.

Opera înfăptuită de Liviu Glodeanu va dăinui printre valorile nepieritoare ale artei românești.

CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR
din R. S. ROMÂNIA
FILARMONICA DE STAT „GEORGE ENESCU“

Scanned with OKEN Scanner

Anatol VIERU

Reabilitarea modurilor „defective"

Noțiunea de *mod defectiv* este clară : e vorba de moduri sărace, neevoluate. Din clopotnița tonalismului, pentatonicul este un asemenea mod sărac, după cum, pentru dodecafonistul superficial diatonicul (heptatonicul) este la rîndul său defectiv.

Bineînțeles, această noțiune poate ascunde un anumit dispreț rasial sau cultural, însă, în zilele noastre, culturile tradiționale neeuropene sînt în fine respectate, au fost puse definitiv în posesia drepturilor lor.

Noțiunea de mod defectiv reflectă și o anumită concepție muzicală defectivă ; aceasta este obiectul eseului nostru.

Fie că e vorba de aspectul sociologic, fie de cel pur muzical, este cazul să ne reamintim că istoria omului procedează prin compensație : ea îmbogățește sărăcind, ea creează civilizație îndepărtînd de la natură, ajungînd să pericliteze ecologia ; numai o axiologie înțeleaptă (venind tot ca o expresie a acestei istorii) poate păstra un echilibru în evoluție.

Analiza logică pe care o poate oferi problemei noul modalism vine în sprijin, găsind argumente în însăși natura lucrurilor. Concepția aceasta pornește de la comportarea ansamblistă a urechii muzicale în domeniul modurilor. Modurile (sunete dispuse într-o scară) se comportă ca mulțimile matematice ; ele se includ una în alta, sau se intersectează, sau sînt disjuncte în cadrul unei mulțimi de referință. În lumina acestui adevăr devin evidente avantajele și neajunsurile modurilor de diferite densități : cele cu multe elemente (mai dense) au puterea de a include moduri mai puțin bogate ; modurile cu puține elemente au proprietatea de *a fi incluse* în moduri mai bogate — aceasta este forța lor de generalitate, ambiguitatea, capacitatea de a fi regăsite în alte moduri. Totalul cromatic include toate modurile, dar nu este inclus decît în sine însuși ; modurile cu puține elemente sînt sărace în submoduri (pentatonia, de exemplu) dar sînt submoduri ale altor moduri cu mai multe elemente.

În cadrul totalului cromatic, ambiguitatea descrește pe măsură ce crește puterea de a include.

Fiecare element nou integrat unui mod dublează posibilitățile de incluziune ale acestuia, înjumătățindu-i în același timp posibilitățile de a fi inclus :

Nr. de elemente ale modului	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Moduri incluse	2^0	2^1	2^2	2^3	2^4	2^5	2^6	2^7	2^8	2^9	2^{10}	2^{11}	2^{12}
Moduri în care e inclus (ambiguitate)	2^{12}	2^{11}	2^{10}	2^9	2^8	2^7	2^6	2^5	2^4	2^3	2^2	2^1	2^0

Produsul modurilor incluse într-un mod cu acelea care îl includ este constant : 2^{12} ; acest produs constant este expresia echilibrului de care vorbeam mai sus.

Această constatare elementară este plină de consecințe în practică și se verifică în dimensiunea modală a oricărei muzici ; exemple de forța expresivă a densităților modale găsim atît în muzica europeană, cît și în muzicile tradiționale neeuropene. Este exprimată în existența fiecărui mod o anumită forță de echilibru, de compensație : ambiguitatea lui (forța de „așteptare", să-i spunem) se compensează cu puterea de a cuprinde alte moduri.

Modurile cu densitate mică („defective") sînt înconjurate de o aură de sugestie pe care imaginația are a o completa. Stravinski și Bartók au găsit procedee pregnante de includere a acestor moduri în altele mai dense, obținînd astfel efecte artistice puternice.

Un exemplu celebru de contrast al densităților se află în Simfonia a IX-a de Beetho-

Scanned with OKEN Scanner

ven : cvinta goală de la începutul simfoniei (densitate 2) stă în opoziție polară cu momentul de maximă tensiune care survine înaintea apariției vocii umane (densitate 8) :{fa, la, do diez, mi, sol, si b, re, fa diez.} Este unul din aspectele cele mai memorabile ale acestei simfonii.

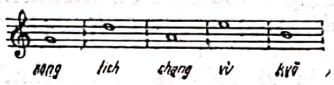
★

Problema modurilor defective a fost tratată de etno-muzicologi și, printre aceștia, Constantin Brăiloiu a dat un admirabil studiu intitulat *Sur une mélodie russe* (în *Musique russe*, II, Ed. P.U.F. 1953 — Paris, republicat și tradus în C. Brăiloiu, *Opere* vol. I, București 1967).

Mai înainte de orice se cuvine arătat că eruditul care are la dispoziție un foarte larg material documentar pune preț pe metoda logică, pe analiza structurală a modurilor.

Uimit ca și alți cercetători de ubicuitatea pentatoniei, îl citează la pag. 312 pe Gevaert (*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, Gand, 1875) : „Faptul arată că un același principiu a prezidat peste tot la formarea sistemului muzical". Iar atunci cînd nu are suficiente *indicii* documentare (*„Anzeichen*, în polemică cu Handschin, care scrie în limba germană), la pag. 370 : „Cantitatea absolută a *Anzeichen*-urilor nu ne va interesa deloc, și dacă ea se va dovedi infimă, aceasta nu va trebui să ne descurajeze". Cu alte cuvinte coerența anumitor structuri pledează pentru ele, chiar dacă nu avem mărturii documentare. Este adevărat că tot în ordinea metodologică Brăiloiu mai spune la pag. 327 : „Neacordînd termenului *pentatonic* decît o accepțiune pur aritmetică, mulți teoreticieni îl refuză încă oricărei scări în care un 4 [1]) sau un 4 alăturat unui 7 face ca numărul componenților să ajungă la 6 sau la 7". Trebuie înțeles de aici că odată structura teoretică definită, prezența ei în diferite cazuri concrete este stabilită prin analiza muzicală care ia în considerare *ponderea* diferitelor elemente : sînt ele esențiale (fac adică parte din structură), sau sînt adăugate, nestructurale, sînt *pieni* ?

★

Fără a intra în detaliile analizelor lui Brăiloiu trebuie să constatăm că (înainte de a se ocupa de diferitele formule și *incipit*-uri) el definește structura pentatonică prin cîteva trăsături logice, de optimizare muzicală, adică o totalitate de avantaje, foarte importante într-un anumit stadiu de evoluție a muzicalității omului. Acestea sînt : 1) o densitate convenabilă, nu prea săracă (5 sunete), 2) principiul consonanței care fie că se exprimă prin suprapunerea celor 5 cvinte (Brăiloiu nu e de acord cu această explicație), fie că admite alternarea de cvarte și cvinte ca în vechea teorie chineză (după Maurice Courant : *Essai historique sur la musique classique des Chinois* din *Enciclopedia Lavignac*) :

într-un sistem care nu e temperat ca al nostru 3) numai tonuri și terțe mici ;
absența intervalului de semiton (caracter *anhemitonic*) ; este citat Helmholz (pag. 324) : „Se pare că în primele perioade de dezvoltare a muzicii, multe popoare au avut teamă să utilizeze intervale mai mici de un ton".

Iată deci un ansamblu de axiome care sînt în orice caz suficiente (chiar dacă nu sînt toate necesare) pentru a defini sistemul.

Există o puternică analogie între această definire a pentatoniei și aceea prin care am definit diatonicul (heptatonia) : 1) densitatea 7, 2) suprapunerea a 7 cvinte, 3) evitarea semitonurilor alăturate, plasarea lor la o distanță cît mai mare : (2, 2, 1, 2, 2, 2, 1) și nu (2, 1, 2, 1, 2, 2, 2) !

Modurile chinezilor sînt permutări circulare ale pentatonicului exact așa cum modurile grecești și medievale sînt permutări ale diatonicului (heptatonic).

★

Se impune acum o paralelă între pentatonic și heptatonic, cu observații privind evoluția gîndirii muzicale.

În continuumul evoluției care a început probabil cu un sunet sau două (un sunet și cvinta lui) pentru a ajunge la dodecafonie, au existat așadar cel puțin două mari *stațiuni*, două opriri, două importante sisteme autonome : pentatonicul și heptatonicul. Se observă că densitățile „convenabile" gravitează în jurul jumătății totalului cromatic. În mod bizar structurile lor sînt complementare ; claviatura pianului înfățișează în două culori una din cele 12 transpoziții ale acestei complementarități.

Felul cum *s-au făcut* aceste opriri este o chestiune de istorie a omului și a culturii ; din punctul de vedere al teoriei modurilor, aceasta nu are importanță. Fie că s-a ajuns prin evoluție și tatonări, fie că e vorba de o selecție (și selecția nu înseamnă neapărat a avea evidența tuturora din care alegi unul), este un fapt că din totalitatea modurilor posibile, din motive de structură a modurilor, din cauze de fiziologie a omului, din împrejurări antropologice și culturale, pentatonicul și diatonicul au avut un destin privilegiat. Se întîmplă ca și în chimie sau biologie, unde tabelele de posibilități sînt realizate atît de inegal și surprinzător în lumea materiei.

[1]) E vorba de o treaptă de trecere adăugată, un *pien*.

Scanned with OKEN Scanner

Brăiloiu subliniază foarte convingător autonomia sistemului pentatonic; el apără pentatonia de urechea tonală ale cărei ingerințe țin neapărat să găsească funcțiuni tonale acolo unde ele nu există; pentatonicul trebuie gîndit și auzit în legea lui. Același lucru se poate spune și despre diatonic cu modurile sale medievale: *Missa Papae Marcelli* nu trebuie auzită tonal.

Autonomia și soliditatea sistemului nu înseamnă însă că el se prezintă invariabil; tocmai fiindcă este recognoscibil prin trăsăturile sale puternice, el se poate manifesta fie incomplet (adică *eliptic* — pag. 328 op. cit. —, și nu defectiv !), fie cu elemente în plus, cu acei *pieni* instabili care sînt mereu încercați cu prudență, care ocupă o pondere scăzută, care sînt cîntați nesigur, ezitant, „alăturea".

Dar autonomia și deplina profilare a celor două sisteme nu înseamnă înghețarea lor. E de presupus că o definitivare și o precizare intonativă a pienilor, o creștere a ponderii lor, poate duce la transformarea calitativă; atunci cînd treptele 4 și 7, care nu există în pentatonic decît ca pieni, capătă o pondere deosebită, heptatonicul este aproape.

De aceea, se vor găsi exemple vii în care analiza ezită între pentatonic și heptatonic, exemple de heptatonic în care schema pentatonică mai este încă vizibilă.

Tot așa, mult mai tîrziu, în sistemul tonal (care este calitativ diferit de sistemele modale și a devenit posibil numai după deplina cristalizare a diatonicului), acumularea cromatismelor ca note de trecere, ca mijloace ale modulației de la o tonalitate la alta, au făcut să crească ponderea acestor noi pieni tonali, a început treptat structura tonală, ducînd spre totalul cromatic ca definitivă mulțime de referință (transformarea octavei în duzină). Analiza multor lucrări va ezita să le considere tonale sau atonale, și aceasta va depinde de ponderea acordată anumitor elemente.

Prin urmare, toate aceste sisteme fiind autonome, pot altminteri parțial convietui, pot trece din unul în altul. În heptatonic vor putea fi găsite structuri pentatonice; în tonal se vor putea întîlni pagini de diatonism pretonal și, nu rareori, insule pentatonice. În muzica posttonală vor putea ființa elemente ale tuturor acestor sisteme anterioare.

Arta nu este domeniul distrugerii artificiale a unor sisteme de gîndire anterioare.

Reluînd acum chestiunea modurilor cu puține elemente, să dăm cîteva exemple de folosire a lor în muzica unor compozitori din secolul XX.

Analiza muzicală are a identifica prezența semnificativă a diferitelor moduri „mici" în contextul unei scrieturi complexe. Se constată că o seamă de asemenea moduri mișună în creația unor compozitori de cele mai variate orientări și stiluri. Ele se prezintă fie ca acorduri, fie motivic (uneori emblematice ca — {re, mi b, do, si} — {DSCH} la Dmitri Șostakovici), fie ca tronsoane de serii precum BACH la Webern, adevărate materiale constitutive, generative, *Urpflänze* ale discursului muzical. Printre ele: trisonul major (4, 3, 5), trisonul minor (3, 4, 5), acordul major-minor (3, 1, 3, 5) sau această variantă cu 5 elemente: (3, 3, 1, 4, 1), tetracordul cu secundă mărită (1, 3, 1, 7), diferite submoduri ale lidianului (2, 4, 1, 5) (6, 1, 5) ș.a.

Atunci cînd Messiaen vorbește în *Technique de mon langage musical* (pag. 57) despre raporturile dintre modurile sale și tonalitatea majoră („les modes à transpositions limitées sont dans l'atmosphère de plusieurs tonalités à la fois") are în vedere includerea trisonului major în aceste moduri. „Le compositeur étant libre de donner la prédominance à l'une des tonalités" vrea să spună că acordul major al tonicii (4, 3, 5) și în primul rînd însăși fundamentala, capătă o pondere decisivă în interiorul modului.

Este apoi structura modală (5, 1, 5, 1), două cvarte mărite înlănțuite la secundă mică, acest important mod-axă pe care Bartók l-a folosit în *Mikrokosmos* (caietul IV, *De l'île de Bali*) ca submod al structurii „ton-semiton" cu transpoziție limitată: (5, 1, 5, 1) ([2, 1, 2], 1, [2, 1, 2], 1)

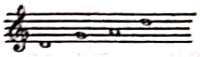
Colindele românești prelucrate pentru pian de Bartók ne arată frumoase exemple de scufundare a unor moduri cu puține elemente într-o lume mai cromatică; Bartók preia experiența lui Borodin, Musorgski, Rimiski-Korsakov care îmbogățeau în armonie, cu finețe, melodiile populare rusești diatonice.

În colindul nr. 4 din Seria I-a, un mod de 6 sunete — {sol, la, si b, do, do diez, re} — primește în plus în acompaniamentul strofei I-a sunetele {mi, fa, fa diez} iar în strofa a 2-a {mi b, mi, fa}; lipsesc cu desăvîrșire sunetele {la b, si}. În colindul nr. 5 din aceeași serie modul {fa, sol, la, si b, do, re} e îmbogățit în primele strofe cu {mi b, mi becar} iar în strofa a 3-a cu {mi b, mi becar, fa diez}. Introducerea cromatismelor nu e fără legătură cu forma piesei, de obicei ele aduc un plus de tensiune; în colindul nr. 9 (sfîrșitul seriei I), modul unui colind din Turda {mi, fa, sol, la b, si b, do} este augmentat în prima strofă cu {re b, mi b}, în strofa a 2-a cu {si, re b, mi b}, în strofa a 3-a cu {re, mi b, fa diez, la, si}; strofa a 4-a avînd și funcția de codă a ciclului ne aduce ca surpriză o variantă majoră a colindului (din regiunea Bihor) — {mi, fa, sol, la b, si b, do} — unde Bartók intervine în trecere cu {mi b, si becar}.

Un exemplu de subtilă întrepătrundere a unor vechi sisteme modale prepentatonice cu lumea tonală îl prezintă *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră* de George Enescu. (C. Brăiloiu examinează în studiul său și alte sisteme modale vechi, sisteme prepentatonice de o construcție vizibil mai puțin fermă" [2]), cum ar fi tetratonicul (2, 5, 2, 3)

Scanned with OKEN Scanner

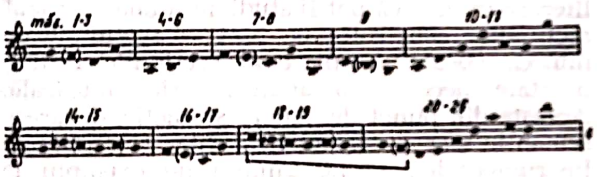
tritonicul (5, 2, 5)



pe care, găsind o atestare documentară din teatrul Nô, Brăiloiu îl acceptă ca o suprapunere de cvinte — şi chiar bitonicul (7, 5) — (cvinta ca prim interval, ca primă structură).

Această monodie, splendidă prin spontaneitate şi rafinament, prezintă o acumulare de trăsături de deosebit interes pentru analiza muzicală [3]. Cadrul ei este tonal, construcţia se supune retoricii clasice (cu punctul culminant la secţiunea de aur în măsura 80, o dată cu apariţia pedalei sol la timpan). Punerea în orchestră este a unui om care trăieşte instrumentul de coarde pînă în fibra cea mai intimă ; coardele libere fac ca instrumentul să „respire" tot timpul ; monodia aceasta pătrunsă de spirit modal se resimte de scriitura lui Bach prin polifonia ei ascunsă, încrustată pe o singură voce melodică ; face parte din retorica piesei şi felul cum diapazonul monodiei se extinde treptat.

Un decupaj care se vede aproape cu ochiul liber redescoperă în discurs, modurile prepentatonice de care vorbeşte Brăiloiu :



Se vede cum heptatonicul se formează prin întrepătrunderi de moduri prepentatonice.

Pentru a încheia, să reluăm un exemplu clasic : începutul baletului *Petruşka* de Stravinski. Cele 278 de măsuri din *Serbarea populară* au vrut să fie în intenţia autorului unui caleidoscop cu alură de rondo. Refrenul acestuia este exact modul tetratonic pe care ni-l descrie Brăiloiu : {re, mi, sol, la} (Poate că nu e exact ceea ce se numeşte refren, forma lui nefiind articulată şi finală ; este mai mult un fond sonor care asigură mereu funcţia de repriză, intrînd adesea ca acompaniament sub ceea ce ar putea fi numite cupletele rondoului).

O seamă de intervenţii contrastante, apărînd „à cappriccio" fixează obiectivul asupra unor detalii ce se detaşează pregnant : grupul beţivilor, flaşneta, prezentatorul teatrului de păpuşi, ş.a. În pofida sentimentului de risipă, aceste teme de contrast care se desprind din tetratonia refrenului nu sînt prea multe, ele revin însă într-un fel ingenios, surprinzînd şi plăcînd întotdeauna.

Tetratonicul devine mereu submod în aceste intervenţii mai mici sau mai întinse. Astfel în măs. 6—9 şi 19—21 intervenţia violoncelilor în chiar interiorul refrenului realizează {re, mi, sol, la} ∪ {si, do diez, re, mi}. Măsurile 14—16 se completează {re, mi, sol, la} ∪ {si b, do, re, mi} ; mas. 23—41 cufundă tetratonicul în heptatonic pregătind primul mare refren : grupul beţivilor dansînd (măs. 42—71). (În această diatonie, *mi becar* se va schimbă prin transpoziţie cu *mi b*). În scurtul contrast al comperului (5/8) măs. 74—85 :

{re, mi, sol, la} este inclus în {re, mi, fa diez, sol, la, si} şi imediat după aceea în {re, mi, *fa becar*, sol, la, si}, adică într-un mod de şase sunete în care fa diez se schimbă cu fa becar.

Flaşneta aduce un episod perfect tonal (Si b major) ; aici *mi becar* dispare cu desăvîrşire.

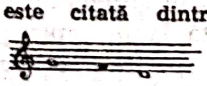
Se poate spune că în acest prim tablou din *Petruşka* includerea unui mod „defectiv" în altele mai complexe are efectul a ceea ce în arta cinematografică se numeşte transfocare : obiectivul porneşte de la un plan general pentru a se fixa asupra unor detalii (care sînt apropiate de ochi). Ambiguitatea tetratonicului îi serveşte de plan general ; determinarea detaliului se face prin completarea tetratoniei cu diverse elemente ducînd la moduri mai profilate, dar mai puţin generale. Ambiguitatea modurilor cu puţine elemente capătă astfel în felul cel mai direct o funcţie semantică.

★

Modurile cu puţine sunete au preocupat adeseori muzicologia românească. Un frumos studiu al lui George Breazul a fost publicat în *Studii de Muzicologie* (I) Bucureşti, (1965) : *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice*. Este un model pentru atenţia şi grija cu care muzicologia românească abordează problema modurilor „defective". Cu un bogat aparat bibliografic şi critic este arătată inconsistenţa teoriei *bunurilor culturale căzute (gesunkenes Kulturgut)* atunci cînd e vorba despre fondul muzical popular originar. Sînt recenzate tratările clasice ale problemei pentatoniei (Helmholz, Fétis, Ellis, Hornbostel, ş.a.). În studierea unui material imens şi diversificat de către aceşti iluştri cercetători, ei trec adesea asupra unui adevăr elementar : că diferitele scări pentatonice sînt *lecturi circulare* ale uneia şi aceleiaşi structuri, *întocmai* cum modurile medievale sînt lecturi circulare ale structurii perfect diatonice heptatonice.

În studiul lui George Breazul sînt date exemple de muzică populară pentatonică şi prepentatonică ; exemple — unul mai frumos decît celălalt.

---

[2]) La pag. 393 este citată dintr-o incantaţie românească bicordia în care nota fa este un pien.

[3]) Vezi şi consideraţiile despre Preludiul la unison în „Formă şi stil în noua creaţie românească" de V. Herman (1977) pag. 54—57.

Scanned with OKEN Scanner

În *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Gîrbova* (1939) și *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului* (1958), Nicolae Ursu înfățișează multe exemple de muzică bănățeană întemeiată pe scări cu puține elemente. Se observă însă o deosebire în abordarea teoretică a scărilor muzicale în cele două lucrări apărute la distanță de aproape două decenii.

În prima (din 1939) ni se vorbește numai despre scări cu multe elemente, iar melodiile populare cu puține sunete sînt considerate a fi eliptice. În culegerea mai nouă, melodiile cu moduri din puține sunete sînt considerate ca atare, deși autorul mai numește încă unele din aceste moduri „fragment de gamă" majoră sau minoră.

Notă :

Acest eseu a fost elaborat înaintea aceluia despre „Diatonie și cromatism" publicat în numărul 1 din revista „Muzica". De aceea folosirea termenului de *diatonie* nu are încă acea preciziune ultimă pe care o va căpăta în studiul mai sus amintit.

Horia ȘURIANU
Ioan PĂNZARU

Implicații muzicale ale construcției poetice

Analiza unui „cîntec" de George Enescu pe versuri de Clément Marot

În muzica cu text se ivesc diferite probleme, atît de ordin componistic cît și muzicologic, care privesc relația text-muzică. Multe încercări de a compune sau de a analiza o muzică cu text au dat greș din cauza necunoașterii modului de a aborda textul literar, necunoașterii unui sistem de analiză literară care ar rezolva corelația text-muzică și ar pune în valoare în mod corect interpretarea muzicală a textului literar. Această idee interesează atît compozitorul cît și muzicologul, deoarece amîndoi trebuie să pornească de la analiza textului. Se desprind de aici două direcții : una privind sistemul de compoziție a unei muzici cu text, cealaltă privind sistemul de analiză a acestei muzici.

Prima direcție ne sugerează posibilitatea construirii unei muzici care să corespundă din toate punctele de vedere unei analize literare riguroase. Această muzică posibilă, pe lîngă faptul că ar putea ieși din canoanele muzicii cu text de pînă acum, va reprezenta corect și fidel textul literar ; aceasta nu înseamnă că muzica va rămîne în umbra textului, dimpotrivă, cele două laturi se vor pune în evidență reciproc, într-o permanentă corelație și contrabalansare perfectă. Ar exista și posibilitatea inversă, a construirii unui text după muzică, dar aceasta intră mai mult în sfera preocupărilor literare decît în a celor componistice, implicațiile poetice trecînd pe primul plan. În unele genuri muzicale se procedează într-adevăr așa (cum ar fi în muzica ușoară), dar în absența unei viziuni științifice a problemei procedeul rămîne de suprafață, neconvingător, atît pe plan muzical cît și literar.

Cea de a doua direcție — privind sistemul de analiză a muzicii cu text — ne duce la o nouă viziune asupra muzicii de acest fel. Astfel, putem analiza orice muzică compusă după un text dat, dacă presupunem date sisteme de analiză ale oricărui text. În afara analizei strict muzicale, orice muzică cu text trebuie analizată și din punct de vedere textual, cu alte cuvinte, trebuie găsite implicațiile literare ale textului în muzica respectivă. De ce „în afara analizei strict muzicale" ? Deoarece implicațiile literare în muzică pot fi studiate numai în cazul secțiunilor construite pe text — secțiunile de muzică vocală — pe cînd secțiunile instrumentale necesită o analiză strict muzicală. Aceasta din punct de vedere sintactic, deoarece semantic s-ar putea analiza chiar și secțiunile instrumentale ; să ne gîndim de exemplu la muzica lui Wagner, a cărei construcție pornește de la construcția literară : secțiunile instrumentale pot fi analizate cu ajutorul unei analize semantice a textului contiguu. În cazul unei muzici compuse strict după textul literar, integral corelate sintactic și semantic, analiza literară ne duce la o interpretare totală a muzicii din punctul său de vedere ; în acest sistem ea ar fi cheia analizei muzicale, indicîndu-ne cu precizie interpretarea muzicologică. În concluzie, posibilitatea analizării oricărei muzici vocale cu text plecînd de la o riguroasă analiză literară ne va conduce la un nou model de analiză privind interpretarea muzicii din punct de vedere teoretic.

În acest sens am ales primul „cîntec" din cele șapte compuse de George Enescu pe versuri de Clément Marot și am încercat o analiză cu ajutorul sistemului propus. Alegerea nu a fost făcută la întîmplare, ci pornind de la construcția specifică a poeziei secolului al XVI-lea, pe de o parte, și de la prețioasele cunoștințe de limbă franceză ale lui Enescu, pe de alta.

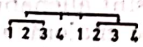
Scanned with OKEN Scanner

Textul poemului este următorul :

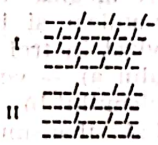
A Anne

Ce nouvel an pour estrenes vous donne
Mon cueur blessé d'une nouvelle playe ;
Contrainct y suis, Amour ainsi l'ordonne,
En qui un cas bien contraire j'essaye :
Car ce cueur là, c'est ma richesse vraye :
Le demeurant n'est rien où je me fonde ;
Et fault donner le meilleur bien que j'aye
Si j'ai vouloir d'estre riche en ce monde.

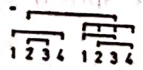
Versul este un pentametru iambic catalectic, cu o silabă neaccentuată liberă în final. Cuprinde două cezuri posibile, după silabele 4 și 8. Rima este peste tot feminină, cu schema *ababba'ba'*. După cum se vede, există o analogie între rima *donne-ordonne* și rima *fonde-monde*, întrucît unui *n* geminat îi corespunde grupul *nd*, precedat de *ǫ̲—õ* și urmat de un *a*. Rima impune diviziunea acestiu „*huictain*" în două catrene simetrice în care rimele *a* și *a'* își răspund ; dar în același timp, prin *ə*-ul liber al rimei feminine, dă poemului un element de unitate. Corelațiile de rimă ar putea fi reprezentate în felul următor :



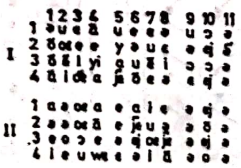
Examinînd acum ritmul vorbirii, într-una din frazările posibile, obținem schema de mai jos :



Admitem deocamdată diviziunea în catrene și remarcăm legăturile interne de ritm ale acestora. În primul catren, versurile 1 și 4 au un ritm identic, iar 2 și 3 aproape identic. În versurile extreme domină anapeștii, iar în cele mediane iambii. Catrenul al doilea se remarcă prin grupul de trei timpi slabi plus unul accentuat cu care încep toate versurile sale, ca și 1 și 4 din primul catren. Aici analogia ritmică a versurilor este diferită, și anume 1 și 3 sînt identice, 2 și 4 aproape identice. Aceste corelații pot fi notate astfel :



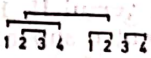
Schema vocalică este următoarea :



Examinînd recurențele după coloane, constatăm că, în afara rimei, obținem o identitate în catrenul secund pe coloana 9, în vocala *ə* ; această identitate poate fi întîmplătoare, la fel ca și seria de nelabiale de pe coloana 5, II. Aceste vocale sînt toate neaccentuate, atît în ritmul prozodic cît și în ritmul vorbirii, și ca atare inapte de a produce un efect perceptibil. În schimb, coloana 4 conține vocale invariabil accentuate ; ea ne oferă analogiile *a-ã* (orală-nazală) și *ɛ-e* (deschisă-închisă) alternată cu *e-i* (tot o diferență de apertură, dar plasată mai sus pe axa nelabialelor). Acest procedeu amintește rima *brisée*, pe care Marot o folosea uneori :

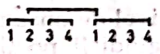
Anne par *jeu* me jecta de la neige,
Que je cuid*oys* froide, certainement :
Mais c'estoit *feu*, l'experience en ay je.
Car embras*é* je fus soudainement.
(Epigrama XXIV)

Urmînd analogiile, stabilim corelațiile la prima cezură :



Coloana 8 reprezintă vocalele de la cezura a doua. Acestea nu mai sînt invariabil accentuate ; accente poartă, în catrenul I, silabele din versurile 2 și 3, iar în catrenul II, cele din versurile 1 și 3. În majoritatea cazurilor, cezura a doua nu cade în cuvînt, dar apare în poziții în care e imposibil să se facă pauză, astfel încît, ca posibilitate oferită de ritm, ea nu poate fi folosită.

La nivel configurațional (*sensu* Greimas), poemul este structurat de corelațiile *nouvel an — nouvelle playe* (I, 1—2), *contrainct — contraire* (I, 3—4), și *riche-richesse* (II, 1—4). În catrenul II, între versurile 2 și 3 nu avem o legătură de acest fel. Între catrene apare corelația de identitate *cueur — cueur* (I, 2—II, 1) :

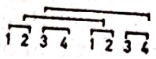


La nivel semantic, primele două versuri stabilesc o echivalență *cueur — estrenes* ; Marot își oferă inima iubitei în chip de dar de Anul Nou. Acestei echivalențe îi răspunde o alta în versurile prime ale catrenului secund, *cueur — richesse*. Versurile 3 și 4 (I) stabilesc dimpotrivă o opoziție între „ordinul" iubirii și încercarea poetului de a-și refuza inima, iar 3 și 4 (II) între *donner* și *estre riche*, căci pentru a fi bogat trebuie să nu dai ceea ce posezi.

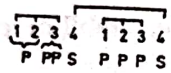
Scanned with OKEN Scanner

1—2 cueur ≡ estrenes
I
3—4 ordre ~ essai
1—2 cueur ≡ richesse
II
3—4 donner ~ estre riche

sau :



La nivel sintactic, întreg poemul apare ca o singură frază, datorită folosirii unui sistem de punctuaţie arhaic. În realitate, textul are un caracter paratactic pronunţat, cu o tendinţă de echivalare a versului cu propoziţia. Aceste trăsături leagă textul de o veche tradiţie poetică franceză. Ambele catrene se compun din cite trei propoziţii principale în primele trei versuri şi o subordonată în al patrulea. Structura lor sintactică este astfel imperfect analogă, căci distribuţia propoziţiilor principale e diferită :



Propoziţia din versul II, 1, *Car ce cueur là...* este numai aparent o subordonată, deoarece ea introduce o idee nouă şi survine după o pauză. O putem considera analogă cu propoziţiile principale din tipurile de discurs teoretic, introduse prin „Căci...", „Iată de ce...", „De aceea..." Din cele ce preced se vede că Marot a folosit, conştient sau nu, combinări în grupuri de patru, de elemente luate două cîte două. În acest sens, există teoretic următoarele posibilităţi :

— 1,2 şi 3,4 (analogia vocalică la prima cezură în catrenul secund, corelaţii configuraţionale în primul catren, corelaţii semantice).
— 1,3 şi 2,4 (rima, ritmul vorbirii în catrenul secund)
— 1,4 şi 2,3, (ritmul vorbirii şi analogia vocalică la prima cezură în primul catren, corelaţii configuraţionale în al doilea).

Luînd elementele cîte trei putem obţine asimetriile 3+1 şi 1+3 ; prima este folosită în structura sintactică a catrenelor. Apare deci evident faptul că Marot a folosit aproape toate posibilităţile, la diferite nivele ale textului poetic.

În fine, la un nivel de ansamblu, pe care l-am putea numi al „gîndirii poetice", poemul progresează lent de la o premisă către o concluzie. Din acest punct de vedere se disting net ultimele două versuri, care au un caracter aforistic :

Et fault donner le meilleur bien que j'aye
Si j'ay vouloir d'estre riche en ce monde.

Acest paradox închide textul şi sugerează o structură împărţită nu în două catrene, 4+4, ci în 6+2, un *sizain* şi un distih. Poemul este deci unitar prin vocala *ə* neaccentuată care-i dă rima feminină, divizat în două catrene prin mai multe criterii, şi într-un *sizain* şi un distih prin caracterul concluziv al frazei finale.

Primele şase versuri sînt subîntinse de următoarele două false silogisme de figura I :

a) Darurile de Anul Nou sînt alienabile
inima este un dar de Anul Nou
deci :
inima este alienabilă.

b) Bogăţiile nu sînt alienabile
inima este o bogăţie
deci :
inima nu este alienabilă

(Prin predicatul „alienabil" înţelegem în mod convenţional „care trebuie să fie dat".).

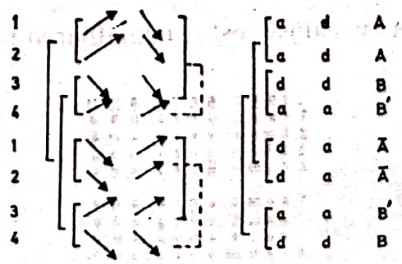
Pentru ambele false silogisme, premisa majoră este subînţeleasă în text, iar cea minoră este explicită. Concluzia primului este explicită *(pour estrenes vous donne mon cueur)* iar a celui de-al doilea semi-explicită *(en qui un cas bien contraire j'essaye).* Or, cele două false silogisme sînt contradictorii. În final, Marot amendează silogismul b) ca pe o *error fundamentalis* ; ultimele două versuri sînt subîntinse de falsul silogism :

c) Unele bogăţii sînt alienabile
inima este o bogăţie
deci :
unele inimi sînt alienabile,

în care premisa majoră a fost transformată din universală negativă în particulară afirmativă. Premisele minore sînt de fapt nişte metafore, ceea ce şi permite paradoxul. În felul acesta, pe parcursul celor opt versuri, Marot schiţează o mişcare „logică" a gîndirii poetice, dînd textului dinamism şi imprevizibil. Astfel textul este divizat în trei părţi : cea corespunzînd silogismului a) — versurile 1—2 ; cea corespunzînd silogismului b) — versurile 3—6 ; şi cea corespunzînd silogismului c) — versurile 7—8. Obţinem astfel simetria 2+4+2.

Structura poemului lui Marot apare deci ca un ansamblu de combinări la diferite nivele, căruia îi corespunde în conţinut un demers progresiv al gîndirii poetice.

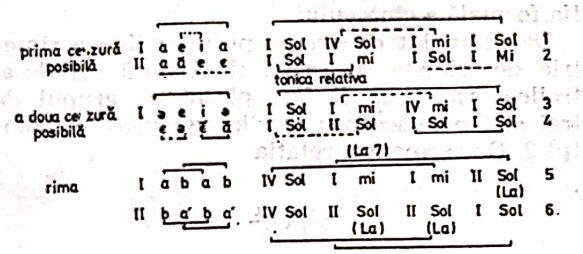
Tabelul din Ex. 1 (p. 18) reprezintă împărţirea frazelor muzicale după segmentele prozodice (date de cezurile posibile). Frazele muzicale cuprind 4+7 sunete, deci cîte două motive. Tabelul cuprinde doar înălţimile sunetelor. Schema rimei ar fi putut fi exploatată melodic prin sensul ascendent sau descendent al monodiei. Dacă privim Ex. I observăm că sensul monodic (pentru primul grup şi ultimul grup) ne conduce spre o schemă de tipul următor :



Scanned with OKEN Scanner

Primele două versuri din catrenul I își găsesc inversarea în primele două din catrenul II iar ultimele două din I în ultimele două din II. Raportînd sensul ultimului grup de sunete la rima poemului (ababba'ba') vom găsi corespondențele următoare : 1—3 din cele două catrene, respectiv a-a din I și b-b din II. Versurile 2 și 4 din ambele catrene se află din punct de vedere al „rimei monodice muzicale" în opoziție (sensurile fiind inversate).

De semnalat însă că relațiile armonice de tip modal folosite de compozitor pentru a intra în atmosfera secolului al XVI-lea pot fi corelate cu rimele și chiar cu analogiile vocalice din primele două segmente prozodice delimitate de cezurile posibile :

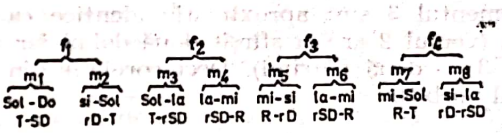


Se observă că la prima cezură posibilă din catrenul I avem o relație armonică statică de tonică-tonică (I Sol — I Sol) și una dinamică (IV Sol — I mi). Aceasta din urmă este o relație tipic modală deoarece IV din Sol este „Do" care se află la o distanță de 3M de „mi", iar relația I—III o găsim foarte frecvent în muzica de tip modal. Desigur că și relațiile 1—2, 3—4 sînt de tip modal, dar aceasta nu ne împiedică să ne orientăm după analogiile vocalice. În plus, faptul că avem relația tonică-tonică în extreme ne obligă oarecum să ne oprim la această variantă care prezintă oarecare simetrie. În catrenul II, gruparea s-a efectuat avînd în vedere relația tonică — relativa minoră, (I Sol — I mi), relație puternic modală, și tonică — relativa majorizată (I Sol — I Mi). Aici relația tonică — tonică nu se mai află în extreme, devenind mai slabă decît în primul catren. În cezura a doua regăsim simetria extremelor T-T și relația modală I mi — IV mi, relație armonică dinamică. În catrenul II am obținut gruparea după analogia vocalelor, ținînd cont de o structură armonică ce apare în fraza muzicală 1 din catrenul II : *Sol La* Sol Do. Avînd în vedere că nici analogia vocalică, nici cezura a doua nu sînt foarte puternice și evidente (cezura cade în interiorul cuvintelor și nu permite respirația muzicală), legăturile armonice nu sînt concludente, permițînd și alte posibilități de corelare.

În fine, relațiile armonice corelate cu rima prezintă în primul catren o oarecare simetrie, avînd r-r în centru și două funcții armonice din „tonalitate" în extremități. Ținînd seama de faptul că tonica relativei apare de două ori, vom corela cîte o funcție armonică din „tonalitate" cu dubla apariție a relativei și vom obține ori formula 1—3, 2—4, care corespunde rimei, ori 1—2, 3—4, care e tot corectă din punct de vedere modal. În ambele variante avem o combinație de relații armonice dinamice. Formula 1—4, 2—3 ar păcătui printr-un dezechilibru armonic : extremele — relație instabilă și centrul — funcție principală repetată unde se creează o relație armonică statică. În catrenul II, centrul e înlocuit de o funcție secundară repetată, iar extremele printr-o relație armonică dinamică. Aici relația 1—4, 2—3 ar fi ceva mai accentuată decît în primul catren, deoarece ne aflăm în același mod și relațiile modale între trepte sînt foarte puternice (IV-I, relație plagală).

Desigur că se pot găsi relații armonice între segmentele prozodice și anume 1—3, 3—4, 5—6, 1—4 (3—5) etc., mai mult sau mai puțin concludente, dar toate ne duc la relații tipic modale și justifică armonia modală folosită de G. Enescu.

Un alt criteriu de demonstrație a veridicității existenței armoniei modale este studierea relațiilor armoniei posibile din linia melodică. Am luat ca exemplificare extremitățile motivice din primul catren, adică primul și ultimul sunet din cele două motive muzicale. (Pe tabelul nostru — Ex. 1 — primul segment prozodic și al doilea plus al treilea, deci grupul de 4+7). Aceste sunete le-am considerat funcțiile armonice în Sol :

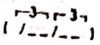


Se observă clar că dominanta nu apare deloc, astfel relațiile tonale nu se justifică. La o analiză armonică amănunțită, se vede că atunci cînd apare dominanta ea nu-și are rezolvarea în tonică. Un exemplu concludent este chiar relația V—IV în stare directă din măsura a 3-a, relație interzisă în armonia tonală clasică. În plus, regulile armoniei clasice nu sînt respectate ; această acompaniere a monodiei este în spiritul execuției, la chitară, harpă, lăută — acorduri arpegiate — pentru a ne transpune în atmosfera secolului XVI.

În privința ritmului (Ex. 2), (p. 18), George Enescu a ținut seama de anumite subtilități ale ritmului vorbirii. Din schema dată pentru una din frazările posibile ale ritmului vorbirii, putem arăta ca ritmuri identice și din punct de vedere muzical, ritmul 1 cu 4. Singura mică deosebire este faptul că în 1 avem o doime cumulată cu prima valoare din triolet, iar în 4 doimea dispare ; aceasta e însă o problemă de metru. Important este că primul grup de 4 sunete se găsește în ambele cazuri pe trei silabe neaccentuate și ultima accentuată ; aceasta din urmă, împreună cu două neaccen-

Scanned with OKEN Scanner

tuate, formează un triolet care se repetă identic



urmînd apoi o doime accentuată şi-o pătrime (la 4-apogiatură) neaccentuată.

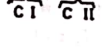
De remarcat că trioletele formează o frumoasă simetrie. Versurile 2—3 au şi ele foarte multe puncte comune. În primul segment prozodic cele 4 sunete se prezintă la fel ca în schema ritmului vorbirii (3 pătrimi şi o doime dispuse astfel :

Introducerea optimilor în segmentul 2 este ingenios gîndită, deoarece aici ritmul vorbirii prezintă o mică schimbare în versul al doilea prin apariţia celor trei silabe neaccentuate. Totuşi configuraţia ritmică muzicală nu se prezintă simetric, aşa cum apare textul : în text versurile 2 şi 3 au o simetrie perfectă în privinţa ritmului — luate individual — axa căzînd pe silaba a şasea. Ultimele 3 valori din segmentul 3 sînt aproximativ identice ca desen (versul 2 are la sfîrşit două doimi iar versul 3 — două pătrimi). Deci corelaţia din ritmul vorbirii

este valabilă şi în ritmul muzical, corelaţia 2—3 fiind mai puţin realizată decît 1—4. În catrenul II, ritmic, se realizează corelaţia 2—4, deoarece trioletele apar în primul segment prozodic pe silabe neaccentuate (primele trei). Apoi identitatea e spartă prin apariţia în versul 2 a celui de-al doilea triolet tot pe silabe neaccentuate. Găsim şi un alt triolet pe silabe neaccentuate în versul 1, segmentul 2. În acest catren, trioletele nu mai formează simetrie, în schimb ele apar pe trei silabe neaccentuate. Ritmul identic din versurile 1 şi 3 nu a fost păstrat. Explicaţia este că silaba primă, accentuată, cade pe timpul 1, accentuat în muzică. Acest lucru nu constituie o eroare, deoarece astfel se remarcă şi se separă primul catren de cel de-al doilea din punct de vedere muzical. Spuneam că totul este construit monolitic, astfel încît muzica apare pe aceeaşi scriitură (monodia acompaniată) de la un cap la altul ; fiecare sunet corespunde unei silabe, obţinîndu-se aceleaşi grupări de sunete din punct de vedere melodic şi ritmic, 4+(4+3) ; configuraţia melodică şi ritmică se păstrează pe tot parcursul ; mişcarea nu se schimbă (cu excepţia locului unde se indică „un peu hésitant“ din f4, catrenul II) ; gestul muzical al cîntăreţului şi cel al acompaniatorului rămîn aceleaşi, şi totuşi, iată că metrul sparge acest monolit pentru a-l despărţi în două catrene. Doimea din primul vers (catrenul II) este chiar pe timpul accentuat al măsurii (fiind de fapt pe o silabă neaccentuată), apoi schimbarea măsurii în fraza a doua (unde alternează $\frac{4}{2}$ cu $\frac{3}{2}$) face ca prima silabă să cadă din nou pe accentul metric. Fraza a treia este singura care respectă ritmul vorbirii, începînd pe o jumătate de timp slab. Fraza a patra începe pe timp, dar în ritmul vorbirii silaba este tot neaccentuată. Toată această schimbare de metru duce la diferenţierea celor două catrene şi implicit la construcţia formală a cîntecului.

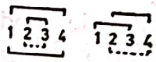
De semnalat că s-ar fi putut obţine o simetrie de triolete în catrenul II dacă cel de-al treilea triolet ar fi fost plasat pe grupul de trei silabe neaccentuate din versul 3 segmentul 2. De asemenea, relaţia

fiind de identitate în ritmul vorbirii, ar fi putut prezenta un plus de interes din punct de vedere muzical ; interesantă ar fi fost şi recurenţa liberă dintre



dar asta bineînţeles pentru o muzică compusă exact după configuraţia ritmului vorbirii.

În concluzie, pentru ritm, corelaţiile muzicale faţă de cele prozodice pot fi reprezentate astfel :



ritmul vorbirii

ritmul muzical

Am afirmat că fiecare sunet corespunde unei silabe. Acest lucru ar putea duce la fixarea înălţimii sunetelor în funcţie de schema vocalică prezentată în analiza poemului. Preocupările compozitorului nu au atins această latură deşi există tendinţe de acest fel, mai ales în sensul ascendent sau descendent monodic. Revenind la ideea unei muzici fidele textului din punct de vedere lingvistic, s-ar putea construi o linie melodică în funcţie de vocalele oralenazale, deschise-închise etc, obţinîndu-se astfel o schemă pentru înălţimea sunetelor. Totuşi, schema vocalică aplicată la muzica lui G. Enescu justifică faptul că sunetele sînt grupate în motive muzicale 4+7, deoarece prima cezură este mai puternică decît a doua. De aceea Enescu atribuie primei coloane vocalice primul motiv muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Nu găsim corelaţii muzicale ale analogiilor configuraţionale în exemplul nostru, fiindcă nu avem grupuri de sunete care să corespundă unui cuvînt. Corelaţiile se pot observa şi la nivel de intervalică, dar apar concludente atunci cînd grupuri de sunete formează sensuri muzicale mai ample.

Din punct de vedere sintactic, frazele corespund ca sens melodic (dacă luăm numai ultimul segment prozodic). În catrenul I, propoziţiile principale au sens descendent, în timp ce subordonata din f_4 este ascendentă. În catrenul II situaţia se prezintă invers :

Propoziţia I P cuprinde două fraze muzicale

—„— II P —„— primul motiv din f_3
—„— III P —„— al doilea motiv din f_3
—„— IV S —„— f_4

În catrenul II, fiecărei propoziţii îi corespunde o frază muzicală.

Rărirea mişcării la sfîrşitul catrenului I se face datorită pauzei care urmează între catrene, impusă de sensul poetic. *Car ce cueur là* introduce noul metru, început pe timp tare, în ciuda faptului că accentul silabei este slab.

Cele trei posibilităţi teoretice de combinări pot servi drept model pentru metoda de analiză a relaţiilor dintre frazele muzicale, sau ca posibilităţi de tehnică componistică pentru o muzică posibilă după un text dat.

Caracterul aforistic al ultimelor două versuri ne conduce spre o nouă interpretare formală a muzicii. În locul celor două catrene, 4+4, diviziunea 6+2 este marcată din punct de vedere muzical prin apariţia sunetelor alterate diezi). În primele 6 fraze se observă lipsa alteraţiilor ; se cîntă mai mult pe sunetele naturale din „Sol" (alteraţia fa diez face parte din armura lui Sol). Apariţia lui Sol diez prefigurează o schimbare armonică. În ultimele două fraze apar Do diez, re diez şi din nou sol diez. Aceste sunete creează o îndepărtare foarte mare de „Sol" şi „mi" în care s-a cîntat pînă acum, fiindcă „Sol" şi „mi" constituie chiar pilonii principali armonici.

Sol diez — tonica alterată
Do diez — subdominanta alterată
Re diez — dominanta alterată

Poate că din punct de vedere estetic astfel se explică, prin contradicţie, cele două false silogisme din primele 6 versuri. Deci nu avem de-a face doar cu un paradox literar, ci şi cu unul muzical, explicat cu ajutorul primului.

În urma acestei analize se poate forma următorul tabel, pentru a vedea în mod schematic corelaţiile realizate (notate cu 1) şi cele nerealizate (notate cu 0) :

prozodic / muzical	prima cezură	rima prozodică	ritmul vorbirii	schema vocalică	nivel configur.	nivel sintactic	nivel de ansamblu
sens melodic	1010	1010	——	0	0	1 1 / 1 1	——
armonia muz.	1 1	1111	——	——	0	——	——
ritmul muz.	——	——	1 0 0	——	0	——	——
metrul muz.	——	——	1111. / 0 0 1	——	0	——	——
forma muz.	——	——	——	——	——	0001 / 1111	110

— cifra încercuită şi încadrată în pătrat reprezintă corelaţiile realizate parţial în muzică şi în prozodie ;

— cifra încercuită reprezintă corelaţiile realizate parţial în muzică.

Din acest tabel, care exprimă esenţa analizei noastre, se pot desprinde următoarele direcţii pentru o analiză de acest fel :

1) Rima : rimele interioare sau cezurile posibile se pot corela în muzică cu sensul monodic şi cu armonia sau „sensul armonic". Desigur că tabloul nostru nu cuprinde toate aspectele.

Atît tipul de scriitură (care nu e integrat în tabelul nostru deoarece prezintă aspecte mai complexe care trebuie studiate separat) cît şi ritmul, metrul sau forma nu prezintă aici corelaţii directe ; e posibil ca în muzica propusă de noi spre a fi compusă sub toate aspectele după text, să fie studiate şi aceste legături.

2) Ritmul vorbirii prezintă în cazul nostru corelaţii strînse cu ritmul muzical şi metrul. Desigur că şi aici s-ar putea găsi analogii cu sensul monodic sau armonic, dar implicaţiile nu sînt de prim ordin.

3) Schema vocalică se referă în primul rînd la înălţimea sunetelor, implicit la sensul monodic (corelaţie nerealizată în exemplul nostru). Ea se realizează parţial doar la nivelul sensului segmentelor prozodice şi nu la un nivel de intervalică. Schema vocalică prezintă interes şi din punct de vedere ritmic, metric sau armonic (mai ales în cadrul unei muzici cum e cea analizată de noi, în care fiecărei silabe îi corespunde un sunet), dar nu ne-am oprit la acest aspect fiindcă el se poate discuta numai în cadrul muzicii posibile propuse.

4) Nivelul configuraţional nu e realizat în exemplul nostru. El se poate referi în mod egal la sensul melodic (grupuri de sunete care să corespundă cuvintelor aflate în corelaţie), la armonie (grupuri de funcţii armonice aflate pe cuvintele corelate), la ritm (formule ritmice corespunzătoare cuvintelor corelate), la metru (măsuri sau grupări de măsuri care să fie

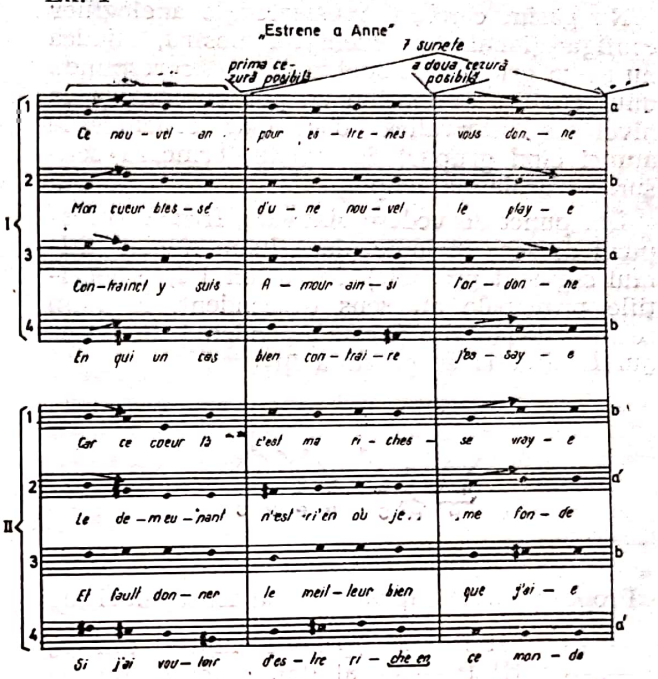
Scanned with OKEN Scanner

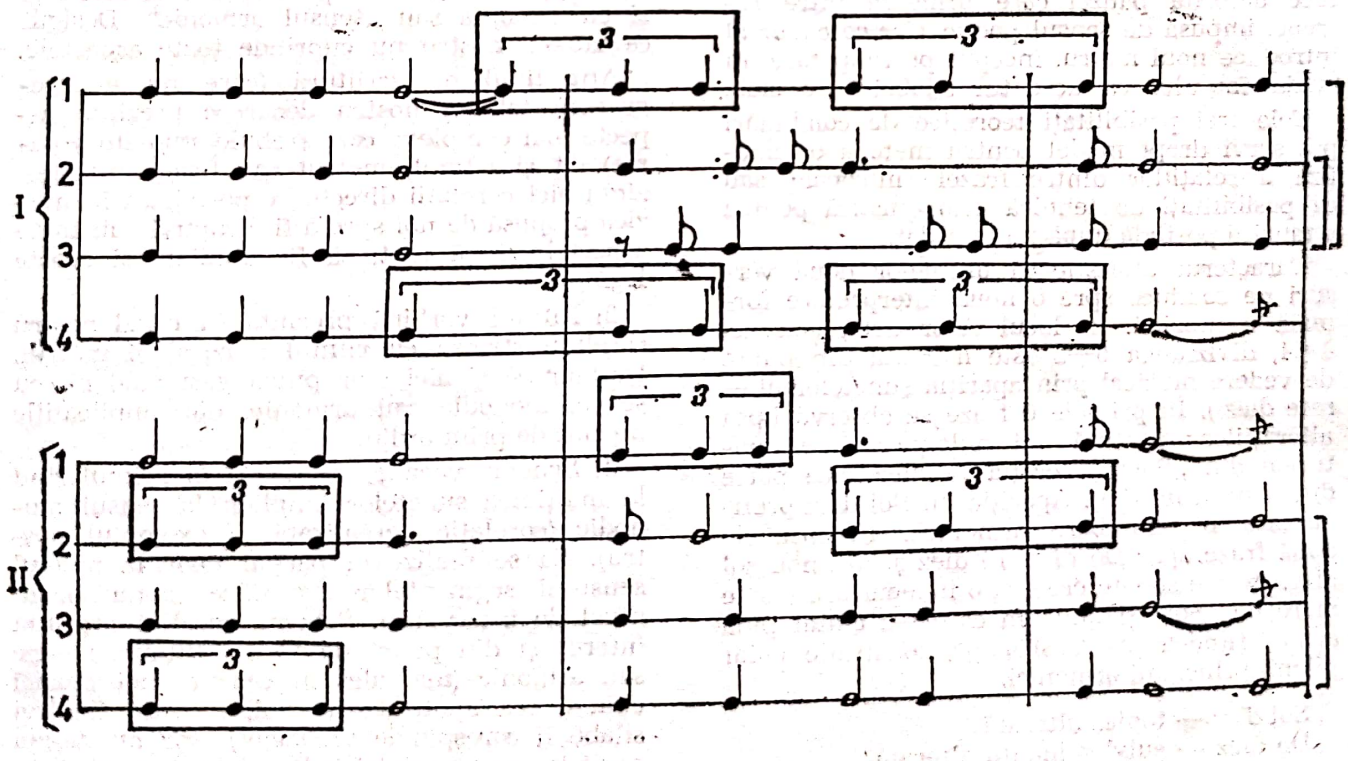
construite pe cuvintele aflate în corelație).

5) Sintactic, legătura muzică-vers apare la nivelul frazelor muzicale (deci pe tabelul nostru — forma muzicii) și implicit al sensului frazelor (deci sensul melodic). Se observă că în timp ce sensul melodic corespunde propozițiilor prozodiei, frazele muzicale nu corespund decît parțial propozițiilor.

6) Nivelul de ansamblu se referă doar la forma muzicală. Cele trei posibilități de a împărți poemul (4+4, 6+2 și 2+6) se pot realiza în primele două variante din punct de vedere formal explicate de noi în analiza muzicală. Desigur că aici sensul melodic, armonic, ritmul, metrul, tipul de scriitură joacă un rol important, dar ele toate se unesc în acest nivel de ansamblu ducînd la forma muzicii, deci la arhitectura ei finală.

În concluzie, cele două direcții propuse de noi în introducere, una de natură componistică, (de a se scrie o muzică cu text bazată pe o amănunțită și judicioasă analiză poetică a textului), și cealaltă de natură muzicologică (o analiză muzicală efectuată cu ajutorul și în urma analizei literare), au fost aici doar creionate. Desigur că acesta este un început de drum care obligă la noi analize ale corelației text-muzică. Cu toate că această analiză și aceste idei sînt doar o încercare pornită pe un teren foarte complex, sperăm să constituie totuși un început pentru noi cercetări viitoare în acest spirit.

Ex. 1

Ex. 2



ÎNVĂȚĂMÎNT
ȘI EDUCAȚIE MUZICALĂ

Nicolae BRÎNDUȘ

Necesitatea abordării studiului formalizat al anumitor discipline muzicale în învățământul superior de specialitate

Știința furnizează tehnicii un instrumentar din ce în ce mai dens, mai complex, mai compact, mai perfecționat și mai fin ; aci s-a plasat dintotdeauna relația dintre cercetarea fundamentală și diferitele ei domenii de aplicație. Teoria artei ca disciplină științifică se înscrie în coordonatele aceluiași proces, între ea și teoria științifică generală a momentului istoric determinat stabilindu-se întotdeauna intercondiționări caracteristice.

Revoluția științifică a ultimelor decenii a generat, după cum știm, o serie de mutații importante în conștiința științifică și culturală a omenirii. Se prefigurează o viitoare (deja prezentă) eră a informaticii, se emit ipoteze despre destinul condiției umane și al formelor instituționalizate ale conștiinței ; trăim într-o etapă febrilă de reflecții și previziuni asupra sfîrșitului de mileniu care bate la ușa fiecăruia [1]). Apariția calculatoarelor electronice, singurul instrument pasibil a furniza omului capacitatea de stăpînire și control a datelor exploziei informaționale — caracteristică acestei ultime perioade — pune într-o lumină nouă, inedită relația *om — mașină*. Este vorba despre o mașină cu acțiune în zone subtile ale proceselor inteligenței, pînă mai ieri considerate specifice activității de neînlocuit a creierului uman. Degrevarea minții de o serie de procese de rutină din ce în ce mai complexe — pe care calculatoarele le efectuează cu maximum de eficacitate și rapiditate — cercetările îndreptate spre modelarea și axiomatizarea principiilor fundamentale ale gîndirii și inteligenței (umane și automate), introduc azi în dialogul om — mașină funcții și accepțiuni noi. [2]).

Problema pe care ne-o punem este în ce măsură, ținînd seama de datele analizei, s-ar putea întreprinde un studiu formalizat al anumitor discipline muzicale teoretice care se predau în Conservatoare în vederea elaborării ulterioare a unei teorii științifice cuprinzătoare despre muzică, corespunzătoare noilor orientări și metodologii ale cercetării moderne. Studiul formalizat al unor discipline ca *teoria muzicii, armonia, contrapunctul, formele muzicale, instrumentația* și *orchestrația* ar viza modelarea și, în ultimă instanță, axiomatizarea principiilor de bază ale limbajelor muzicale tradiționale și ar permite utilizarea mașinilor de calcul în abordarea problematicii proprii fiecărei discipline în parte.

În ce măsură stadiul analitic prezent al acestora ar oferi suficiente puncte de plecare unui studiu formalizat ? Tradiția noastră metodică în predarea unor discipline ca armonia, contrapunctul, orchestrația se situează în genere undeva între transmisia (și corecția) orală și predarea unui set de reguli practice, canoane de tip artizanal, vizînd unicatul : tema, soluția concretă. Ambele oferă insuficiente criterii de non redundanță și exhaustivitate unei abordări formalizate a domeniului. Alte discipline ca : teoria muzicii, formele muzicale, teoria instrumentelor funcționează încă în stadiul calitativ-descriptiv. S-ar putea pune deci și întrebarea în ce măsură aceste discipline s-ar adeova unui studiu formalizat și în ce condiții ?

Faptul că multiple cercetări din muzicologia modernă se îndreaptă în direcția respectivă și cu remarcabile rezultate [3]), confirmă cel puțin valabilitatea atitudinii de principiu. Condițiile

[1]) Vezi bibliografie nr. 20, 19.
[2]) idem : 5, 6, 7, 8, 13, 16.
[3]) 1, 2, 13, 19, 21

Scanned with OKEN Scanner

în care această cercetare se poate întreprinde ţin în primul rînd de gradul de *explicitare* (nivelul de acţiune al definiţiei) al elementelor de vocabular şi de perfecţiunea *modelului transformaţional* propus a fi studiat sub aspect *logico-matematic*. În esenţă, ţin de capacitatea analitică de transpunere a întregii problematici a domeniului pe plan sintactic, [4]) ceea ce la o primă vedere pare destul de dificil, ţinînd seama de deosebita pondere în practica noastră muzicală şi pedagogică a unui conţinutism destul de arbitrar, amestecat cu idei mai mult sau mai puţin confuze, infuze şi difuze de natură stilistică sau estetică. Cheia problemei rămîne deci tot în poziţia metodologică de principiu, dacă însuşirea şi aplicarea unor tehnici compoziţionale clasate trebuie în mod necesar să se desfăşoare în cadrul cultural-istoric general, corespondent acestora (muzeal) sau în direcţia adîncirii şi generalizării problematicii lor, vizînd nivelele superioare de constituire şi formare ale limbajului respectiv ; altfel spus, într-o perpetuă direcţie de reabordare a datelor clasate în lumina noilor tehnici de cercetare modernă [5]). (Ceea ce nu înseamnă bineînţeles — şi mai ales în perioadele şcolare şi liceale ale viitorului muzician — studierea lor *astfel* înainte de a se trece prin etapa practicării lor artizanale ; înainte de a constitui algoritmi de calcul, învăţăm să numărăm).

Studiul formalizat al disciplinelor teoretice muzicale la care ne referim ar începe odată cu determinarea cantitativă a parametrilor domeniului lor particular (reducţia la forma alfanumerică) şi cu elaborarea (construcţia formală de tip logico-matematic) a unui model transformaţional (de tip generic) pasibil a fi tradus în limbaj de programare pe calculator. Din compararea şi reanalizarea rezultatelor (a *tuturor* rezultatelor) obţinute astfel, ne vom putea da seama de *validitatea* modelului propus, de corespondenţa (gradul de similitudine) al rezultatelor provenite din aplicarea sa formală (pe plan sintactic) cu ordinea de fapte studiate. Studiul discrepanţelor şi inadvertenţelor faţă de *valorile model* ale limbajului clasat (soluţii artizanale de epocă) a acestor rezultate, va genera atît perfecţionarea modelului iniţial propus cît şi excluderea definitivă a unor soluţii inadecvate (erori care prin capacitatea de memorare a calculatorului devin irepetabile — ceea ce nu se întîmplă în practica artizanală ! — fiecare nouă generaţie de cercetători ai unei probleme preluînd-o, precum în toate ştiinţele, de la stadiul în care a fost adusă, spre a o continua). În felul acesta studiul unor discipline ca armonia şi contrapunctul se poate orienta în mod obiectiv spre *fundamentarea cîntării polifonice* în sensul elaborării axiomelor profunde de *limbaj* pe baza structurării progresive a ordinilor acţionînd la diferitele sale nivele (supersemne). Socotim că acest demers ar trebui să devină o sarcină a învăţămîntului muzical superior.

Formalizarea disciplinelor teoretic-muzicale de mai sus va trebui în mod necesar să treacă prin etapa disocierii corecte a problemelor de *conţinut muzical* (sens, semnificaţie, calitate, evoluţie, continuitate, imagine sintetică (Gestalt), unicitate, scop, etc.) acesta de asemenea pasibil a fi studiat *separat* sub aspectele sale structurale (să nu uităm în acest sens rezultatele metodelor structuraliste în analiza unor forme folclorice şi literare), de cele de ordin *sintactic*, privind *vehiculul semnificant* al comunicării muzicale (cantitate, măsură, cauzalitate, hazard, selecţie binară, control parţial sau total, filtre şi priorităţi, ordini apropiate şi îndepărtate, generalitate, universalitate, atomizare, etc.) [6]). Abordarea ca atare a problematicii muzicale ar oferi viitorului profesionist muzician (practician sau teoretician) un plus de claritate şi definiţie în însuşirea domeniului său care ni se înfăţişează azi ca parte a unei semiotici mai generale, cu trăsături distinctive [7]). Adeseori în analizele muzicale se amestecă aspectul conţinutist cu cel formal sau pur şi simplu se ignorează unul dintre ele. Poziţia analitică, decisivă, diferă esenţial în studiul fenomenului muzical şi al disciplinelor sale particulare după modul în care îşi implîntă rădăcinile : în *materia sonoră* (acustică, psihoacustică, psihologia percepţiei, teoria informaţiei, modelare logico-matematică) sau în lumea poetică a *simbolului* încărcat de sens (emoţional). Complementaritatea incontestabilă a celor 2 poziţii funcţionează însă numai în condiţiile separării lor stricte, cel puţin, din punct de vedere metodologic. Sinteza lor se produce evident în actul de *creaţie* care demonstrează cu mai mult sau mai puţin geniu ruperea nodului gordian sau în ce măsură statutul de profesionalitate sau diletantism defineşte o stare de *spirit* sau de *cultură*.

Elemente noi apar în problematica muzicală azi odată cu apariţia metodelor moderne de calcul şi programare. Aş menţiona două dintre ele.

Prima se referă la *timbrul muzical* considerat ca produs al *modului de emisie şi atac aplicat într-o categorie de sonorităţi* ordonate după criterii de vecinătate *intuitivă între* sunetul *armonic pur* (sinusoidal) şi *zgomot* (alb). Produsul cartezian al celor două clase de elemente duce la întocmirea unui tabel general de *tipologii timbrale* urmînd a li se studia aplicabilitatea în cazul fiecărei *surse sonore* în parte (instrument convenţional sau nu). Punerea în relaţie a unei astfel de tabele cu tabele similare ce includ *scara* instrumentelor respective şi condiţiile restrictive de *continuitate* şi *discontinuitate* în schimbările succesive de stare, ţinînd totodată cont de timpul minim necesar efectuării lor, date specifice fiecărei surse

[4]) 6, 13
[5]) 2, 3, 4, 22, 24, 25, 6, 13, 21
[6]) vezi 12, 26
[7]) 10, 13, 14, 21, 22, 24

Scanned with OKEN Scanner

sonore, putem (asociind primelor 2 tabele o a 3-a, de *intensităţi* — convenţionale sau măsurabile în decibeli —) iniţia o descriere strict *formală* a fiecărui instrument (tradiţional sau nu) şi a posibilităţilor sale tehnice şi timbrale. Este acel pas pe care în anumite condiţii de precizie teoria instrumentelor ar urma să-l parcurgă de la stadiul actual, calitativ, neformalizat la cel cantitativ şi măsurabil. Descrierea formalizată a instrumentului muzical l-ar face apt memorizării în calculator, deci compoziţiei automate.

O altă problemă, vizînd mai intim fundamente ale percepţiei auditive s-ar putea înfăţişa astfel : ne este de strictă necesitate măsura cantitativă a unor *coeficienţi* de pregnanţă *intuitivă* (i-am zice, *coeficienţi de plasticitate)* asociaţi transformării *minimale* (pragul de sus al percepţiei auditive) din structura fiecărui parametru sonor (acustic) ce defineşte *obiectul muzical* (înălţime, timbru, prezenţă, intensitate, viteză, loc în spaţiu). Studiul acestor coeficienţi ar pune bazele unei investigaţii importante privind o serie de coordonate (mărimea şi frecvenţa transformărilor ce au loc în discursul muzical) de ordin psiho-fizic ce converg spre structurarea calitativă a imaginii muzicale, rezultantă integrată a jocului acestor cantităţi de informaţie. S-ar putea determina, în urma unor teste extinse cu caracter experimental, gradul de *relevanţă intuitivă* (impact psihologic) pe unitate convenţională de durată, a transformărilor spaţiale maxime şi mari faţă de cele minime şi mici elucidîndu-se o serie de noi resorturi ale mecanismelor percepţiei fenomenului sonor. Determinarea acestora ar cere desigur concursul unor anumite tehnologii de lucru perfecţionate. În orice caz rezultatele acestei cercetări ar interesa deopotrivă compoziţia muzicală ca şi fiziologia sau psihologia percepţiei. În lumina lor studiul abaterilor individuale sau cultural-colective de la un model principial dat, ar căpăta un interes sporit, el vizînd o caracterizare obiectivabilă a relativităţii *mentalităţilor* muzicale.

„Avem atîta ştiinţă cîtă matematică, logică, şi metodologie putem introduce în ea". Citatul este edificator [8]). Teoria despre muzică este şi rămîne *problema muzicii,* în perpetuă evoluţie, adîncire şi schimbare. Ea urmează direcţiile fundamentale de evoluţie ale cunoaşterii şi azi ca şi ieri. Ca şi mîine, în noua eră a informaticii. Iar dacă ne punem azi în învăţămîntul superior muzical problema unei duble sau multiple specializări de ce nu am pune-o pentru viitorii muzicieni în informatică şi programare ? Muzica fiinţează dintotdeauna la o răscruce dintre „umanism" şi „realism", feluri înţeleasă istoric. Şi de pe acum se prevede întrucît *umanistica* viitorului va beneficia de tehnica maşinilor de calcul. Nu ne rămîne aşadar decît a privi viitorul umanist al muzicii cu suficient realism.

---

[8]) vezi nr. 12

Bibliografie selectivă

1) I. Xenakis — *Musiques formelles* (La Revue Musicale 253, 254 (1963) (ed. Richard Massé — Paris).
2) P.Barbaud — *La musique, discipline scientifique,* 1971 — Dunod — Paris
3) A. Stroe — *Compoziţii şi clase de compoziţii* (Rev. Muzica — Buc. 4, 6, 11 — 1970).
4) S. Niculescu — *O teorie a sintaxei muzicale* (Rev. Muzica 3 — 1973).
5) Irving Adler — *Le langage électronique* (Marabout — Université — 70 (1961) Verviers-Belgique).
6) J. Arsac — *Informatica* — Ed. enciclopedică — Buc. 1973.
7) J. Piaget — *Psihologia inteligenţei* — Ed. Ştiinţ. Buc. 1965.
8) Idem — *Essai sur les tranformations des opérations logiques* (P.U.F. — 1952 — Paris).
9) Ibidem — *Le structuralisme.*
10) Ferdinand de Saussure — *Cours de linguistique générale* (1905).
11) Henri Pousseur — *Fragments théoriques sur la musique expérimentale* (Ed. de l'Institut de sociologie — Bruxelles 1970).
12) N. Mărgineanu — *Psihologie, logică şi matematică* (Ed. Dacia — Cluj-Napoca 1975).
13) A. Moles — *Artă şi ordinator* (Ed. Meridiane — Buc. 1974).
14) N. Chomsky — *Aspects of the theory of syntax* (the M.I.T. Press — Massachusets — USA — 1969).
15) Husserl — *Recherches logiques* (PUF — Paris — 1961).
16) G. Boole — *The laws of thought* (Dover publications — Inc. New York 1958).
17) P. Bentoiu — *Imagine şi sens* (E. M. — Buc. 1971).
18) André Warusfel — *Les mathématiques modernes* (Ed. du Seuil Paris — 1969).
19) Gleb Anfilov — *Fizica şi muzica* (Ed. Tineretului — 1965).
20) M. Maliţa — *Cronica anului 2000* (E.P. — 1965 — Buc.).
21) Bogdan Cazimir — *Semiotica muzicală şi lingvistica matematică I* (Rev. Muzica) Nr. 9/1977).
22) Nicolae Brînduş — *Cîteva consideraţii asupra practicii — „Freies Zusammenspiel"* (Rev. Muzica nr. 10/1972).
23) Idem — *Stil — tehnică — estetică* (Sesiunea ştiinţifică a Cons. C. Porumbescu, 1974).
24) Ibidem — *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical* (inedit) — 1975.
25) P. Boulez — *Penser la musique aujourd' hui* (Darmstädter Beitrage — Schott's Söhne, Mainz — B. R. Deutschland).
26) S. Marcus — *Poetica matematică* — (Ed. Academiei — Buc. 1971).

Scanned with OKEN Scanner

Din activitatea Uniunii Compozitorilor

Cenaclul organizat sub egida Biroului de muzicologie, de marți 21 februarie, s-a desfășurat de data aceasta reunit cu cel al „tinerilor muzicologi" pentru a dezbate tema : „Aspecte ale muzicii contemporane românești în preocupările tinerilor muzicologi". Au fost expuse, cu această ocazie, următoarele referate : Luminița Vartolomei — *Fenomenul creației contemporane în critica noastră contemporană* ; Speranța Rădulescu — *Metode moderne în analiza creației românești* ; Carmen Stoianov — *Probleme de stil în muzica noastră contemporană. Însemnări despre creația lui Tiberiu Olah.* ● În aceeași zi, Uniunea Compozitorilor a organizat în colaborare cu Radioteleviziunea cel de-al 29-lea concert-dezbatere. Muzicologul dr. Grigore Constantinescu a prezentat programul — în exclusivitate muzică de cameră românească, alcătuit din următoarele lucrări : Tudor Ciortea — *Duo pentru flaut și chitară* ; Ștefan Niculescu — *Echos* ; Joszef Hencz — *Sonata pentru pian, nr. 2* ; Nicolae Coman — *Două cîntece pentru țară* (pe versuri de Nichita Stănescu și Vasile Nicolescu). ● Marți 28 februarie din nou concert, de data aceasta în colaborare cu Filarmonica „George Enescu". Programul a cuprins prime audiții de muzică românească : *Sonata pentru violoncel solo* de Grigore Nica, *Cvintet pentru suflători* de Joszef Hencz, *Sonata pentru două piane* de Nicolae Brînduș, *Antimemoria* (cvartet de coarde) de Costin Cazaban, *Măguri* (pentru flaut solo) de Liviu Comes, *Cvartetul nr. 4* de Tudor Ciortea. Programul a fost prezentat de Suzana Zupperman. ● Următorul cenaclu — 7 martie — a fost dedicat Zilei femeii. Participanții au avut ocazia de a audia creații ale compozitoarelor noastre : *Preludii* și *Meditații* din *Tripticul simfonic* de Florica Dimitriu, trei lieduri, *Întoarcere, Stă-n codru, Sfîntul soare* — Hilda Jerea, *Oglindiri* (piesă corală) de Irina Odăgescu, *Trio pentru* flaut, *clarinet și fagot* de Carmen Petra-Basacopol, 2 lieduri — *Mai vină, bade, serile, Cîntec de leagăn, cîntec de pace* — de Mansi Barberis, *Movimento pentru cvintet de suflători* de Maya Badian, Aria zmeului din opera *Un tăciune și-un cărbune* de Felicia Donceanu, *Divertisment folcloric pentru cor* de Cornelia Tăutu, *La parabole du grenier* de Myriam Marbe, cantata *Țară-pămînt, țară-idee*, pe versuri de Nichita Stănescu, de Liana Șaptefrați. Cenaclul a fost condus de compozitorul Theodor Grigoriu. ● În ceea ce privește activitatea de legătură cu masele, menționăm vizita de documentare pe care un grup de compozitori și muzicologi, membri ai Uniunii compozitorilor în frunte cu tovarășul Petre Brâncuși, au efectuat-o, în ziua de 14 februarie la unele obiective economico-sociale din județul Prahova, în cadrul manifestărilor prilejuite de aniversarea a 25 de ani de existență a orchestrei simfonice din Ploiești. Cu această ocazie, oaspeții bucureșteni au putut audia formația corală a uzinei „1 Mai" ca și remarcabilul cor pionieresc „Lira Prahovei" al liceului „Mihai Viteazul" din Ploiești. Alături de acestea, de menționat fructuosul contact cu membrii cenaclului „Paul Constantinescu" și participarea la concertul festiv oferit de filarmonica ploieșteană. O altă acțiune a Uniunii compozitorilor a fost întîlnirea — în ziua de 25 februarie la Slatina — cu membrii cenaclului „Prietenii muzicii" din județul Olt, care, după ce au audiat expunerea muzicologului Grigore Constantinescu despre *Stiluri în creația muzicală*, au beneficiat de îndrumările concrete de îmbunătățiri a propriilor creații din partea compozitorilor Constantin Arvinte, George Derieteanu și Dan Buciu.

● Noi lucrări prezentate la birourile secțiilor de creație ale Uniunii compozitorilor : Wilhelm Berger : *Concert pentru vioară, violoncel și orchestră* și *Cantata epică anul 1848* ; Tiberiu Olah : *Armonii III, Suita pentru orchestră Mihai Viteazul* și *PaROdiSSINIana* — glumă muzicală pentru violoncel, contrabas și bandă magnetică ; Doru Popovici : opera *Noaptea cea mai lungă* ; Mansi Barberis : *Înfăptuiri* ; Dan Buciu : *Lespezi* și cantata *Pax Mundi* ; Irina Odăgescu — *Bătălie cu făclii* (poem coregrafic) ; Ștefan Niculescu : *Fragmente* pentru orchestră ; Maya Badian : *Concertino pentru pian și orchestră* și *Movimento pentru cvintet de suflători* ; Anatol Vieru : *Concert pentru clarinet și orchestră* și *Sonata pentru pian* ; Lucian Mețianu — *Evolutio II* ; Vasile Herman : Cantata *Mihai Viteazul* ; Cornel Țăranu : *Rime di Michelangelo* (pentru bariton și orchestră de cameră) ; *Improvizație pentru clarinet solo* și *Rezonanțe pentru chitară solo*, Liana Șaptefrați — *De dor și de bucurie* (pentru soprană și orchestră de cameră) ; Mircea Chiriac : *Rapsodie pentru orchestră* ; Liviu Glodeanu : *Epitaf pentru Miron Costin* ; Richard Oschanitzky : *Odă patriei mele* ; Dumitru Bughici : *Cvartet de coarde nr. 3* ; Șerban Nichifor : *Anamorphose* ; Myriam Marbe : *Evocări* ; Horia Șurianu : *Patru piese pentru pian* ; Remus Georgescu — *Mică suită de cîntece și dansuri din Banat* ; Tudor Ciortea : *Duo pentru flaut, și chitară* și *Ciclu de variațiuni pe tema unui marș al junilor brașoveni* ; Costin Cazaban : *Antimemoria (cvartet)* ; Ede Terenyi — *Sonatina burletta* ; Frederic Popovici : *Secvențe pentru ansamblu de coarde* ; Adrian Iorgulescu : *Alternanțe pentru cvintet de suflători* ; Doina Nemțeanu-Rotaru : *Improvizație lirică pentru violă și pian* ; Carmen Petra-Basacopol : *Craiul munților*.

Michaela ROȘU

Scanned with OKEN Scanner

Recital la Opera Română
„Lieduri ale compozitoarelor noastre"

Teatrele de operă sînt, prin natura lor, instituțiile muzicale cu repertoriul cel mai limitat. Se vorbește adeseori despre criza genului liric invocîndu-se, printre altele, caracterul anacronic al spectacolului tradițional de operă în peisajul artei contemporane. De fapt nu genul este anacronic ci doar limitarea la un număr restrîns de lucrări din epoca bel-cantoului, într-un moment de largă deschidere spre toate orientările și stilurile muzicale din trecut și de astăzi. Repertoriul orchestrelor simfonice s-a mărit considerabil în ultima jumătate de secol, spre a nu mai vorbi de cel al formațiilor camerale, încă și mai deschise spiritului înnoitor. Scenele lirice se sprijină însă, pretutindeni, pe aceleași vechi succese, care nu trec dincolo de Puccini. Încercările, rare și timide, de a depăși granițele obișnuite se izbesc, în primul rînd, de lipsa de aderență a interpreților (și, doar în al doilea rînd, a publicului, ca o consecință a prezentării necorespunzătoare). Prima noastră scenă lirică pare a fi renunțat, pentru moment, la proiectele ambițioase de altădată, considerînd că este necesară o prealabilă familiarizare a cîntăreților cu problemele muzicii mai noi sau, și mai exact, cu diferitele stiluri vocale situate în afara repertoriului uzual. Ciclul permanent de recitaluri constituie, alături de concertele-spectacole muzical-coregrafice, un fel de studio al operei care urmărește o lărgire a orizontului artistic.

Desfășurate în ambianța plăcută și foarte favorabilă din punct de vedere acustic a foaierului sînt alcătuite pe baza unei concepții tematice clare. Seri de lieduri consacrate unor maeștri universali ai genului alternează cu programe de arii extrase din opere mai puțin cîntate și cu recitaluri consacrate muzicii românești. Concertul — din ziua de 6 martie — a cuprins o interesantă selecție de lieduri din creația compozitoarelor noastre. Programul, întocmit și prezentat cu competență de muzicologul Alfred Hoffman, a inclus cicluri sau grupări de lieduri reprezentative pentru muzica unor compozitoare care au realizat valori durabile în acest gen.

Compozitoarea Mansi Barberis a revenit adeseori, de-a lungul anilor jalonați de crearea celor trei opere de largi proporții, la genul miniatural al liedului. Puncte de plecare au fost în repetate rînduri versurile lui Al. O. Teodoreanu sau ale Marianei Dumitrescu. Cele 4 lieduri inspirate de poeții preferați stau, cu toate diferențele stilistice, firești, datorită situării lor mai distanțate în timp, sub semnul aceluiași delicat lirism, colorat uneori cu pronunțate trăsături folclorice.

Aceeași preferință pentru versurile Marianei Dumitrescu poate fi regăsită și la compozitoarea Carmen Petra Basacopol. Un tragism reținut străbate atît cele două cantate cît și diferitele cicluri vocale. Între acestea, ciclul de 5 lieduri pentru tenor se distinge prin luminozitatea imaginilor, fluiditatea liniei vocale și interesanta contribuție a instrumentului acompaniator — harpa — cu expresive comentarii eterofonice.

În ciclul său de 5 lieduri, Hilda Jerea se întîlnește cu primul și veșnic tînărul exponent al noii poezii — Nicolae Labiș ; și, am putea spune, autoarea atîtor pagini vocale de diferite genuri se întîlnește și cu entuziasta cunoscătoare și propagatoare a muzicii noi. Din această împletire, la Hilda Jerea, a experienței de creator și interpret, s-a născut un ciclu unitar, impresionant prin sculpturalitatea gesturilor, prin eficiența arhitectonicii sonore, care echilibrează tumultul interior al părții vocale cu viguroasa revărsare a fluxului pianistic.

O muzică densă, de o mare concentrare a emoției, a realizat și Myriam Marbe în cele 7 lieduri pe versuri de Federico Garcia Lorca. Nici un element decorativ, nici un detaliu gratuit, refuzul pitorescului și al farmecului exotic (— tot atîtea tentații pentru o muzică hispanizantă) — încît am putea merge cu gîndul la un De Falla de ultimă manieră... După aproape două decenii, această muzică, situată printre pietrele de hotar ale unui început de drum personal, își afirmă deplina viabilitate artistică.

Din bogata creație de lieduri a Feliciei Donceanu, compozitoare ce a cultivat cu precădere acest gen, se desprinde marea afinitate cu universul poetic al lui Bacovia. Cele 2 lieduri din ciclul *Odinioară*, pe versuri bacoviene, se situează pe aceeași linie cu binecunoscutele lieduri *Proză* și *Fanfară*, fiind străbătute de aceleași tulburătoare obsesii. O nobilă cantabilitate caracterizează cele două serenade pentru bas, harpă și flaut, pe versuri de A. E. Baconsky. Sugestive ecouri renascentiste apar în *Primăvară florentină* și *Ce-nalt e portalul*, vibrante lieduri care dobîndeau semnificația unui omagiu adus regretatului poet.

Această admirabilă seară de lieduri a beneficiat de aportul unor interpreți care au înțeles în profunzime sensul paginilor muzicale tălmăcite. Valentin Teodorian, în ciclul de Carmen Petra Basacopol, a fost ca întotdeauna captivant prin înalta expresivitate a artei sale, prin felul personal în care știe să pună în valoare fiecare inflexiune a frazei și cuvîntului. Emilia Petrescu, în liedurile de Hilda Jerea, a îmbinat calitatea de cristal a vocii cu intensitatea stăpînită a emoției, realizînd un model de interpretare creatoare. Tinerele cîntărețe Rodica Mitrică și Veronica Gîrbu s-au plasat cu cinste alături de acești mari artiști ai genului, dovedind largi posibilități de adaptare la exigențele superioare ale liedului. În sfîrșit, Gheorghe Crăsnaru a fost ca de obicei excelent, atît sub aspectul realizării vocale cît și al trăirii emoționale. Cu toții au beneficiat de prezența unor parteneri instrumentiști de înalt profesionalism : pianistele Viorica Cojocariu, Ștefana Fodoreanu și Maria Glass, flautista Maria Simion și harpista Ileana Pitca.

Reconfirmînd valoarea inițiativei primei noastre scene lirice, această seară de lieduri românești ne-a întărit încrederea în existența unor forțe artistice de prim ordin, apte de a se manifesta cu succes în serviciul artei contemporane românești și universale.

Adrian RAȚIU

Scanned with OKEN Scanner

„Zilele Varşoviei la Bucureşti"
Cvartetul "Wilanow" din R.P. Polonă

In cadrul manifestărilor înscrise în programul „Zilelor Varşoviei la Bucureşti", publicul iubitor de muzică din Capitală a putut cunoaşte, în concertul susţinut la sala Studio a Ateneului Român, o valoroasă formaţie camerală, cvartetul purtînd numele celebrului castel din preajma Varşoviei, Wilanow.

Cvartetul „Wilanow" este relativ nou constituit, un deceniu de activitate camerală situîndu-l încă la „vîrsta tinereţii". Dar măiestria pe care o afişează trădează maturitatea. Măiestria înseamnă pentru cvartetul „Wilanow" nu numai tehnică ireproşabilă, nu numai acest admirabil mod de a face muzică împreună, suflet lîngă suflet, respiraţie lîngă respiraţie, într-o unică tensiune emoţională, nu numai bogatul arsenal de mijloace interpretative, ci şi capacitatea de utilizare a unora sau altora dintre acestea în conturarea fermă şi judicioasă a unui stil sau altul. Şi, într-adevăr, bogatul repertoriu al cvartetului denotă mare bogăţie, programul oferit la Bucureşti fiind o probă de diversitate stilistică. Din literatura clasică a genului, oaspeţii s-au oprit asupra Cvartetului în re minor, K.V. 421, de Mozart, pe temeiul partiturii căruia am constatat omogenitatea formaţiei, simţul proporţiilor în redarea formei arhitecurale, supleţea în frazare, sensibilitate şi o intensă muzicalitate. Apoi — două lucrări de compozitori polonezi prezentate în primă audiţie la noi : Cvartetul nr. 2 de Penderecki şi Cvartetul nr. 4 de Bacewicz ; un fel de reconstituire extrem de concentrată, şi în sens invers, a drumului parcurs de şcoala poloneză de compoziţie în ultimele decenii. Astfel, în cvartetul de Penderecki am redescoperit artistul preocupat de structurile de tip aleator, într-o lume sonoră realizată prin mînuirea cu dezinvoltură a mijloacelor de expresie specifice artei sale, prin personalitatea cu care sînt tratate ; o muzică severă, de un colorit expresiv, cumva dramatic. Cvartetul Grazinei Bacewicz, situîndu-se la antipod, dezvăluie o altă formaţie artistică, alte puncte de vedere componistice şi estetice. Aparţinînd unei alte generaţii, Grazina Bacewicz ne-a apărut, prin muzica ce am ascultat-o, pledînd pentru o artă sonoră mai tradiţionalistă, muzica evoluînd într-un sistem complex armonic şi polifonic, respectînd o scriitură clasică şi formele consacrate. De mare noblete a expresiei, această muzică impresionează prin spontaneitatea inspiraţiei, prin construcţiile măiestrite şi complexe. Ambii compozitori, ambele lucrări au găsit în cvartetul „Wilanow" o formaţie interpretativă de ţinută care, aşa cum notam mai sus, trecînd cu vervă de la un stil la altul, şi-a dovedit multiplele sale valenţe în acest sens.

A spune despre Tadeusz Gadzina, prima violină a cvartetului, că s-a remarcat ca un virtuoz în lucrarea Grazinei Bacewicz, că Pawel Losakiewicz a avut momente inspirate în Mozart, că Rysard Duz este o sensibilitate remarcabilă — aşa cum l-am simţit în cvartetul de Penderecki — şi că Marian Wasiolxa dovedeşte maturitate în înţelegerea stilurilor, înseamnă a găsi pretexte pe marginea cîtorva momente, pentru a-i nominaliza pe cei patru minunaţi oaspeţi.

Theodor DRĂGULESCU

Jazz-ul polonez la Bucureşti

Revelatoare şi memorabile au apărut publicului bucureştean serile de muzică de jazz pe care formaţii varşoviene de renume l-au susţinut în ultimele zile ale lunii februarie la Bucureşti. Muzica de jazz cunoaşte în Polonia o tradiţie pe cît de bogată pe atît de îndelungată, tradiţie care a înflorit în special în ultimele decenii în festivaluri naţionale şi internaţionale de prestigiu.

Ele au ridicat acest gen de muzică — gustat de un public foarte larg în ţara prietenă — la nivelul unei veritabile mişcări capabile să rivalizeze cu manifestări similare de renume şi veche tradiţie din însăşi patria jazz-ului. În contextul unui asemenea climat poate fi înţeleasă apariţia şi formarea profesională atît de serioasă a unor artişti precum sînt şi cei aparţinînd formaţiilor *Old Timers, Janusz Muniak-Quintet*, a chitariştilor H. Albert şi M. Strobel, a unei soliste vocale cu polivalente înclinaţii stilistice ca Marianna Wroblewska. Datele talentului, ale temperamentului lor artistic structurează personalităţi solistice pregnante ca aceea a trompetistului Henryk Majewski, inspirat aranjor şi coordonator ; sub conducerea sa, grupul *Old Timers* dezvoltă un jazz tradiţonal ce îşi dezvăluie în continuare vigoarea, capacităţile de invenţie ritmică-melodică. Ca o extensie firească a jazz-ului tradiţional, ritmul sud american al bossanovei a cunoscut în interpretarea chitariştilor H. Albert şi M. Strobel nu atît aspectul pitoresc al dansului cît mai ales farmecul rostirii intime susţinute de contrabasul electric, ca o prelungire în grav a sunetului chitarei.

În acest context, evoluţia atît de spectaculoasă — un veritabil spectacol sonor de reală consistenţă artistică a saxofonistului Janusz Muniak a întregit imaginea noastră asupra jazz-ului polonez : atît de divers în ipostazele sale stilistice, în natura influenţelor asimilate, de fapt o bogată tradiţie de natură jazz-istică continuată şi dezvoltată prin mijloacele unui meşteşug abil stăpînit, susţinut cu o exemplară dăruire.

O evoluţie cu totul inedită în cadrul aceleiaşi manifestări — evoluţie inedită prin natura colaborării cu muzica de jazz — s-a dovedit a fi aceea a mimului Marek Galebiowski, conducătorul teatrului studenţesc de pantomimă din Varşovia.

Întregul program, primit cu mare căldură de către publicul bucureştean a demonstrat nivelul actual de preocupări al artiştilor polonezi, natura laborioasă, reflexivă, marcată de o sensibilitate autentică a realizărilor acestora.

Dumitru AVAKIAN

Emanuel Elenescu

O primă audiţie din creaţia lui Corneliu Dan Georgescu (*Jocuri V — Refrene*), *Concertul de Beethoven* în viziunea lui Ştefan Ruha, marea simfonie, *a X-a* a lui D. Şostakovici — iată elementele unui program de substanţă, atractivitate prin care Emanuel Elenescu a vrut să demonstreze capacitatea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii de a se ridica la valorile cunoscute, dobîndite de-a lungul unei experienţe de aproape jumătate de veac.

Demonstraţia a reuşit în parte ; Emanuel Elenescu s-a străduit să pună în valoare resursele orchestrei, să evidenţieze calitatea solistică a unor instrumentişti, să sublinieze puterea ansamblului de a articula mari edificii sonore, de a ataca repertorii de dimensiune, dar, în acelaşi timp, lipsa de respiraţie conceptuală, incapacitatea de a lega „fragmentele" într-un arc total au redus, în general, actul interpretativ la o simplă lectură.

Cel mai interesant moment al simfonicului a fost marcat de prima audiţie a lucrării lui Corneliu Dan Georgescu, *Refrene*, a cincea piesă a ciclului intitulat *Jocuri*, serial de opusuri prin care compozitorul s-a impus drept un creator de mare originalitate, un cunoscător şi „explorator" de vibraţie a „esenţelor"

Scanned with OKEN Scanner

folclorice. Concepute pentru 8 grupe de instrumente de alamă și de percuție, *Refrenele* reiau o serie de melodii din Oaș care realizează un continuum compact din care se reliefează, sau din care dispar diferite motive și celule melodice... Piesa este guvernată și de o opoziție între grupele de viori și alămuri, dialogul amintind, într-un fel, „conversațiile" tipice Concerto-ului grosso.

Consecvent stilului său, revenind permanent asupra experiențelor, șlefuindu-și necontenit mijloacele de lucru, Corneliu Dan Georgescu izbutește și aici *a fi* (ca și în toate lucrările pe care le-a prezentat publicului nostru de la *Motivele maramureșene* pînă în prezent) un creator autentic ce rîvnește și dobîndește perfecțiune și simplitate... Din păcate, lectura piesei n-a reușit, cum spuneam, să nuanțeze totalitatea intențiilor componistice, să exploateze frumusețea opozițiilor timbrale.

În marea simfonie a lui Șostakovici, Emanuel Elenescu a încercat, pe de o parte, să pună în lumină frumusețea structurilor, să lectureze cu orchestra partitura în condiții de profesionalitate, iar pe de altă parte, să însuflețească cu elanul pe care-l știm de atîția ani, întreg ansamblul simfonic.

Urmărind virtuozitatea, Emanuel Elenescu a știut să ne ofere o versiune „virtuoză" (cu toate că în paginile Scherzo-ului pasajele rapide se transformau în serii de glissandi, încît nu mai recunoșteam contururile tematice, iar grija fiecărui instrumentist de a nu greși era prea evidentă), interpretarea însă n-a fost însoțită în același timp de preocuparea necesară pentru construcție, pentru marea linie, pentru adîncul mesaj al simfoniei.

Remarcabile au fost unele intervenții solistice (fagotistul M. Nenoiu, prim concert-maestrul Radu Zvorișteanu) cu toate că în totalitatea simfoniei, prea multe au fost și frazele „sculptate" fără artă, sau tonalitățile banale...

În sfîrșit, versiunea *Concertului de Beethoven* (solist Ștefan Ruha), a fost de un subiectivism exasperant, dincolo de orice limite stabilite de marea tradiție sau de excepționalii interpreți, de toate vîrstele, pe care i-am ascultat pe disc sau în sălile de concert. Versiunea lui Ștefan Ruha a fost fundamental lipsită de echilibru și deconcertantă prin lipsa de logică muzicală și exacerbatul ei patetism.

Pe bună dreptate s-a spus că Ștefan Ruha s-a cîntat în acest concert pe sine și nu pe Beethoven și fără îndoială, avem tot dreptul să solicităm marelui virtuoz, artistului care ne încîntă de decenii prin dragostea cu care-și topește ființa în vioară, prin tehnica sa de excepție — o minimă rigoare stilistică în fața marilor partituri.

Iosif SAVA

Pierre Colombo-Gabriel Amiraș

După unele apariții anterioare la pupitrele orchestrelor simfonice bucureștene, dirijorul elvețian Pierre Colombo a susținut un nou concert în stagiunea Filarmonicii „George Enescu". Programul, de altfel judicios alcătuit, a început cu *Simfonia nr. 38 în Re major, KV 504 („Praga")* de Mozart, prilej de nouă confirmare a marei dificultăți de a asigura muzicii maestrului de la Salzburg coordonatele stilistice absolut necesare, de vreme ce un șef de orchestră experimentat ca Pierre Colombo s-a adaptat cu greu climatului acestor pagini simfonice, propunîndu-ne o versiune fidelă mai degrabă literei decît spiritului mozartian. Încă din introducere, s-a instaurat o viziune întrucîtva neutră asupra textului muzical, continuată pe parcursul unui *Andante* dominat de monotonie ; în general, s-a văzut tendința dirijorului de a marca timpii în detrimentul desfășurării firești a liniilor de forță ale simfoniei.

Aceeași impresie s-a conturat și în *Nocturnele* de Debussy, în care am fi dorit să găsim ceva din eleganța rigoare a frazării, din rafinamentul și varietatea evocărilor acestui triptic, din savanta sa alchimie sonoră, ca și în *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, lipsit de fizionomia incisivă, neliniștitoare, indisolubil legată de peripețiile eroului baladei lui Goethe, inspiratoare a poemului.

Momentul programului care ne-a produs totuși satisfacții, a fost *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* de Béla Bartók, și aceasta datorită pianistului Gabriel Amiraș. Scrisă în anul morții autorului, lucrarea demonstrează nu numai o înaltă măiestrie componistică, ci și o spontaneitate care se impune cu o forță irezistibilă, cele mai subtile procedee contrapunctice fiind utilizate aci cu o suplețe și cu o libertate pilduitoare. Într-una din realizările sale interpretative cele mai elocvente, Gabriel Amiraș a știut să pună în valoare elementele de bravură lisztiană, dar și expansiunile lirice sau momentele de reculegere, care conferă concertului caracterul de caleidoscopică evocare a lumii copilăriei și a naturii. Folosind o paletă coloristică de mare diversitate, plină de nuanțe, între marile dezlănțuiri în forță și delicatele secvențe introspective, Amiraș s-a dovedit a fi un pianist capabil să-și pună înzestrarea tehnică în slujba unei tălmăciri construite cu luciditate și inteligență. Suportul orchestral a fost însă și aci confuz, în contradicție cu excelenta realizare solistică, lipsind acest opus de unitatea de ansamblu indispensabilă unei lucrări concertante în care nu există nici un antagonism — ci dimpotrivă o intimă fuziune — între solist și orchestră. Păcat că admirabila noastră Filarmonică, ale cărei posibilități au apărut valorificate cu strălucire de către dirijori cu o puternică personalitate, nu a fost pusă și de această dată în situația de a-și demonstra remarcabilele sale însușiri de virtuozitate colectivă și individuală.

Edgar ELIAN

Redentor Romero la pupitrul Filarmonicii

La sfîrșit de februarie, în miezul acestei stagiuni încărcată de evenimente, de prime audiții, dar și de momente fade, lipsite de semnificație, la Ateneu, într-unul din concertele de sfîrșit de săptămînă ale Filarmonicii, am urmărit un dirijor din îndepărtatele Filipine : Redentor Romero.

Format în școlile americane, dobîndind o remarcabilă experiență în organizarea activității muzicale (este unul dintre inițiatorii și susținătorii mișcării simfonice filipineze), călătorit prin marile centre muzicale ale lumii, Redentor Romero se dovedește de la prima măsură, un șef de orchestră dotat cu capacitatea de a-și transmite ideile ansamblului, de a dobîndi concursul orchestranților și simpatia publicului.

Un program eterogen — uvertura *Oberon* de Weber, *Romanța în Fa* de Beethoven, poemul lui I. Nonna Otescu — *Vrăjile Armidei* (solist Mihai Constantinescu) și *Simfonia a IX-a* de Șostakovici — a demonstrat aplicația cu care șeful de orchestră se orientează în cele mai diferite teritorii stilistice, arta cu care știe să găsească, uneori, ritmurile interioare ale muzicii. Au fost momente (în uvertura lui Weber în mod special), pline de nerv, culoare, profunzime și complexitate, dar momentul de greutate al programului, *Simfonia a IX-a* de Șostakovici, (cunoscută în viața noastră de concert din multe versiuni de referință — să ne amintim de pildă cea cu care Iosif Conta a întreprins în fruntea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii turnee de concerte în Cehoslovacia, R. F. Germania, Ungaria) a fost greu articulată, momentele de virtuozitate or-

Scanned with OKEN Scanner

chestrală n-au avut strălucire, iar părțile lente n-au avut emoționalitatea, profunzimea specifică.

A IX-a simfonie a lui Șostakovici este un opus ce solicită înainte de toate, pentru o perfectă articulare, contribuții instrumentale de clasă, momente solistice, care nu ne-au fost restituite, din păcate, în majoritatea cazurilor cu putere expresivă, liniște, siguranță, pregnanță. Lipsa de consistență a acestor contribuții solistice (ce leagă într-un fel întreaga construcție), lipsa de suflu a celebrelor părți lente, (deficiențe datorate se pare și faptului că au fost alocate pentru pregătirea simfoniei doar două repetiții), au impietat asupra discursului, au redus dimensiunea opusului. Concertele dirijate de Redentor Romero pun din nou problema unei mai bune folosiri a forțelor dirijorale pe care le integrăm în circuitul vieții muzicale naționale.

Ctitor de orchestră, muzician capabil să organizeze formații ce pornesc pe drumul descifrării marilor partituri simfonice, dotat cu un excepțional simț ritmic, Redentor Romero ar fi putut fi îndreptat, pe bună dreptate, de către Agenția noastră de Impresariat Artistic, spre unul din marile centre ale țării unde Filarmonicile au imperios nevoie de șefi de calibru profesional, capabili (chiar și printr-un singur concert) să contribuie la omogenizarea și cimentarea compartimentelor...

Filarmonica „George Enescu", (concertele dirijate de Sergiu Celibidache au dovedit-o în primul rînd), se află în faza marilor desăvîrșiri tehnice, stilistice, și în cadrul schimburilor dirijorale trebuie să i se ofere posibilitatea de a concerta cu dirijori capabili să sedimenteze realizările dobîndite pînă acum, să ridice coeficientul de conceptualizare a execuțiilor de diferențiere stilistică, de cizelare a detaliilor...

Iosif SAVA

Integrala concertelor brandenburgice

Programarea într-o stagiune de concerte a integralei „brandenburgicelor" bachiene reprezintă fără îndoială un eveniment. Implicit, interpretarea lor constituie pentru muzicieni un act de cutezanță dar și un act de cultură, o dovadă de conștientă autoevaluare dar și convingerea că efortul propus va avea sigur, audiență.

Audiența de care s-a bucurat la Ateneul Român recenta apariție, în ciclul *Bach-muzicianul poet*, a formației *Musica rediviva*, condusă de dirijorul Ludovic Baci (sala era plină de un public entuziast, predominînd tinerii), argumentează în favoarea unei pledoarii mai vechi pentru abordarea cu curaj și responsabilitate a acelor opusuri-permanențe, capodoperele barocului și ale clasicismului muzical, capabile mai bine ca oricare să îndeplinească acțiunea de atragere și educare în arta sunetelor a tinerei generații. Pledoarie ce, din fericire, își găsește tot mai pronunțat ecou deopotrivă la interpreți și organizatorii vieții noastre muzicale.

Dacă concertul a reprezentat un succes sub aspectul audienței, el a fost totodată în ansamblu o reușită sub aspect muzical. În timp ce în interpretarea *Concertului nr. 3* am remarcat acuratețea ansamblului și reușita sa în reliefarea acelei pulsații bachiene caracteristice, pentru care opusul de față este un exemplu, *Concertul nr. 4* ne-a reținut atenția mai ales prin nivelul atins de soliști — Gyöngyver Ercse Baci (vioară), Roswita și Wolfgang Mäschendorfer (blockflöte). De asemenea, *Trio*-ul din *Concertul nr. 1* (în care s-au evidențiat corniștii Nicolae Dosa și Ion Rațiu și oboistul Mihai Elena) sau părțile solistice din *Concertul nr. 5* (Gyöngyver Ercse Baci, Ilie Macovei — flaut, Iosif Sava — clavecin) au constituit momente de referință pentru această formație de deosebită muzicalitate și riguros profesionalism. Unele imperfecțiuni survenite în desfășurarea *Concertului nr. 6*, unele relaxări pasagere s-ar înscrie, după părerea noastră, între limitele admise în cazul unei sarcini atît de dificile ca aceea a abordării integrale — în sală — a acestor șase capodopere. Căci, cîte formații de prestigiu de oriunde îndrăznesc să-și asume o asemenea responsabilitate, cînd calea discului, infinit mai simplă, asigură mult mai ușor notorietatea ?

Om de cultură, muzician de valoare, dirijorul Ludovic Baci s-a aflat și de astă dată la nivelul exigențelor pe care și le impune. Interpretarea sa și-a găsit o justă plasare între restituire și recreare, cu amprenta respectului față de marele Bach.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Trio din Moscova

Trio-ul din Moscova alcătuit din Alexander Bondurianski — pian, Vladimir Ivanov — vioară și Mihail Utkin — violoncel, este o formație la care perfecțiunea tehnică devine încîntare în sine — fiecare instrumentist în parte este un artist deosebit și în pofida unor diferențe temperamentale și chiar instrumentale uneori, creează împreună senzația unei depline unități : sunetul, sincronizarea, maniera interpretativă sînt nu numai fără reproș dar și seducătoare. Este aproape incredibil cum pot cînta așa de liber și totuși încadrați într-o riguroasă disciplină muzicală ; încă odată cei trei artiști ne demonstrează ce mare școală de interpretare este școala sovietică, ce forță are tradiția sa.

Trio-ul în Do major, K.V. 548 de Mozart, prima piesă, a fost prezentat cu o mare delicatețe și seninătate și versiunea celor trei interpreți era nu numai posibilă dar și adevărată într-o lucrare în care candoarea mozartiană rămîne suverană. *Trio-ul în la minor* de Ravel, mai divers, mai colorat ne-a făcut să vedem mai limpede întreg rafinamentul instrumental și artistic, ce la Mozart doar se întrezărea, pe care interpreții îl disimulau sub acea simplitate pe care o dau claritatea intențiilor și siguranța realizării lor.

După pauză am ascultat *Trio-ul în mi minor op. 67* de Șostakovici, lucrare cu care formația a debutat acum 10 ani. Aș fi vrut să spun că acesta a fost momentul de vîrf al recitalului, și poate că a și fost într-adevăr dar la o rememorare mai atentă mi-am dat seama că toate piesele s-au constituit în momente culminante, fiecare în felul ei fiind un model de interpretare dar nu unul didactic ci viu, realizate de muzicieni ce cunosc secretul justeții stilului.

Cei trei interpreți din Moscova se disting printr-o calitate sonoră de mare atractivitate : forța sonoră propriu-zisă, nici individual, nici în ansamblu nu este prea mare dar gradația nuanțelor dovedește o inepuizabilă fantezie — jocul nuanțelor dă relief și culoare întregii muzici, o structurează chiar. Intervine apoi echilibrul, calitate esențială a muzicianului de gust, ce-l ferește de orice exagerare și îi conferă logică și naturalețe în cîntat. Și în sfîrșit participarea tensională în care totul are importanța sa și prin care totul trăiește, pînă și cel mai mic detaliu.

Seara de trio-uri rămîne memorabilă, păcat că spectatorii nu știu întotdeauna la ce să vină ; de altfel și muzicieni profesioniști erau destul de puțini...

Dan SCURTULESCU

Scanned with OKEN Scanner

Al 29-lea Concert—dezbatere

După o pauză destul de mare, Radioteleviziunea a reluat, spre bucuria unanimă a celor interesați de problemele creației românești contemporane, suita concertelor-dezbatere. La acest start nou, consemnăm apariția unui prețios colaborator pentru realizarea manifestărilor — colaborarea Radioteleviziunii cu Uniunea compozitorilor. Se realizează astfel o necesară punere de acord între cel mai important for de creație și cel mai însemnat for de difuzare al creației noastre, concertul-dezbatere devenind, mai mult decît în trecut, laborator și cenaclu, unde alături de artiști își pot spune cuvîntul și amatorii de muzică. Nu ne îndoim că, în această nouă formă, perspectiva este favorabilă confruntărilor (constructive) de personalități și opinii.

Pentru programul celui de al 29-lea concert-dezbatere a fost aleasă o tematică ce se bucură de un interes constant din partea publicului și compozitorilor noștri — muzica de cameră. Reprezentarea unui spectru stilistic variat, corespunzînd unor generații diferite de creatori, de la maeștrii venerabili — Tudor Ciortea —, la maeștrii ce își trăiesc acum maturitatea — Ștefan Niculescu — sau compozitori care urcă treptele consacrării — Nicolae Coman —, a fost cu atît mai atrăgătoare cu cît în acest prim program era inclus și un debut bucureștean — compozitorul Hencz Jozsef din Tg. Mureș. De asemenea, de remarcat și faptul că organizatorii au optat pentru o cît mai diversă reprezentare a problematicii genurilor camerale, a formulelor instrumentale, avînd totodată grijă ca lucrările selectate să aparțină unei perioade de creație cît mai apropiată de data concertului.

Cu *Duo pentru flaut și chitară* (1977—1978) Tudor Ciortea dorea să propună dezbaterii nu atît o înnoire a limbajului său, cît posibila îmbinare timbrală a unor instrumente mai rar solicitate ca „pereche". Fluența melodiei, pregnanța structurilor ritmice, pledau pentru această unitate, pe care compozitorul a demonstrat-o ca viabilă mai ales pe planul expresivității. La Ștefan Niculescu, problema principală pare să fi fost investigația în lumea muzicii pentru vioară, prin contopirea problemelor unui larg modalism al structurii textului cu modelul inspirator sugerat de interpretul pentru care a scris partitura. Într-adevăr, *Echos* pentru vioară solo (1977) supune cele 21 de ipostaze sonore, care se edifică pe temelia unui unic mod, confruntării de soluții ce opun diatonicul, cromaticului, totodată urmărind o largă deschidere a posibilităților specifice de expresie de care dispune tălmăcitorul partiturii, violonistul Avy Abramovici.

Dacă în *Sonata nr. 2 pentru pian* (1976) Hencz Jozsef a pornit tot de la solicitarea interpretului (aici, pianista Suzana Kovacs), spectrul stilistic aparține confluenței mai multor opțiuni în muzica de pian a primei jumătăți a secolului XX, de la alura bartokiană a primei părți la irizațiile sonore debussyste ale mișcării mediane. Aceasta nu umbrește însă seriozitatea cu care compozitorul și-a construit muzica, vecină uneori cu rigorile sonatei clasice, vădind adesea vigoarea fanteziei și bogăția inspirației.

Încheierea concertului nu a fost scutită de surprize, prin cele *Două cîntece pentru țară* de Nicolae Coman, pe versuri de Nichita Stănescu și Vasile Nicolescu. Intenția autorului, mărturisită și în programul de sală, este de a croi un făgaș nou cîntecului cameral pentru voce și pian, deschizînd larg accesul melodismului cu rezonanțe patriotice. Acestei intenții, realizate întocmai, Nicolae Coman îi oferă șansa unei cantabilități ce este mai proprie ideii de cîntec, decît celei de lied sau de piesă camerală în sens tradițional, asumîndu-și riscul de a fi acuzat de facilitate. Dar, există între facilitate și accesibilitate o fină demarcație, pe care autorul o simte și, contrar unei prime impresii, reușește să o transmită ascultătorului, incitînd nu numai spiritul polemic, ci și imaginația.

Pentru reușita acestui prim program al noii suite de concerte-dezbatere, alegerea unor interpreți de calitate era o condiție primordială. La cotele unei exigențe meritorii, toți realizatorii primelor audiții și-au onorat această obligație. Dacă cunoșteam arta de violonist a lui Avy Abramovici, căldura cu care cîntă Gheorghe Crăsnaru, promptitudinea pianistei Martha Joja sau rafinamentul coloristic al flautistului Voicu Vasinca, programul ne-a prilejuit și cîteva întîlniri revelatoare. Este cazul chitaristului Costin Canellis, un artist care pare să fi învins dificultățile ce despărțeau instrumentul său de „muzica serioasă", dar mai ales surpriza pe care am avut-o descoperind în Suzana Kovacs o pianistă cu mari posibilități, expresivă și capabilă de o concentrare impresionantă în cîntul ei. Iată, prin asemenea contribuții, concertele-dezbatere nu mai devin doar apanajul cenaclului de creație, ele pot fi în același timp o tribună a interpreților. Pentru cîte ne-a oferit acest al 29-lea program, dar mai ales pentru cîte promite reluarea ideii de concert-dezbatere, seara petrecută în ambianța deja familiară a „Studioului 8" al Radioteleviziunii poate primi, fără exagerare, calificativul de eveniment.

Grigore CONSTANTINESCU

Concertul corului de cameră „Preludiu" al Ansamblului artistic al U.T.C.

Că formația aceasta de amatori, atît de tînără încă (prin cei nici șase ani de existență, dar și prin vîrsta componenților săi și a celui ce o conduce, dirijorul Voicu Enăchescu), poate rivaliza cu majoritatea corurilor noastre profesioniste cu vastă experiență artistică nu mai este de mult o noutate; de altfel, valoarea ei deosebită o atestă: un palmares ce cuprinde, ca distincții naționale, de patru ori Premiul I la Festivalul artei studențești și Premiul I la Festivalul „Cîntarea Patriei", iar ca lauri cuceriți în competiții internaționale, Premiul I la concursurile de la Pardubice și Nitra, și Premiul criticii la Festivalul de la Barcelona; și o atestă, de asemenea, succesele de care s-au bucurat nu numai concertele susținute în țară, ci și turneele sale în U.R.S.S., Cehoslovacia, S.U.A., R. F. Germania și Spania.

Iarăși, nu mai este de mult o noutate că formația aceasta de amatori dispune, remarcabil, de precizie în intonație și ritmică, promptitudine în atacuri, inteligență și sensibilitate în frazare, rafinament în calitatea sonorității și mobilitate în dinamica ei, în sfîrșit, de o dicțiune impecabilă în interpretarea tuturor partiturilor în limbile originale (și nu lipsesc, din repertoriul său bogat și divers, piese cu pronunție de mai mare dificultate, cum ar fi dansul ceh *Talijan* — bisat cu regularitate, la insistențele publicului !).

Că toate acestea se datorează priceperii și tenacității, talentului pedagogic și pasiunii cu care dirijorul Voicu Enăchescu a știut să imprime formației disciplina cîntului coral și respectul față de partitură, bazat pe o înțelegere adîncă a literei și spiritului ei, se știe de asemenea de la bun început — chiar dacă uneori, cei ce comentează evoluțiile corului de cameră „Preludiu", entuziasmați de calitatea instrumentului, uită să elogieze meritele constructorului său și talentul cu care acesta îl mînuiește.

Singurul lucru mai puțin remarcat pînă acum — și nu fiindcă n-ar fi fost manifestat, ci pur și simplu pentru că, la o primă considerare a corului

Scanned with OKEN Scanner

„Preludiu", era ascuns de surpriza încercată în fața celorlalte calități —, singurul lucru pe care recentul său concert de la Ateneu l-a dezvăluit în plus, ca o trăsătură particulară a personalității artistice a formației, este valoarea de eveniment de ținută, în seria auditiilor oferite permanent în întreprinderi și instituții, școli și facultăți, cluburi și case de cultură, de fiecare apariție a sa pe podiumurile de concert din capitală și din țară. Totul, de la construcția programului la trăirea lui în procesul interpretării, de la ținuta prezentării programului de sală la ținuta prezentării scenice a tinerilor muncitori, tehnicieni, ingineri, profesori, elevi și studenți ce compun această prestigioasă formație a Ansamblului artistic al Uniunii Tineretului Comunist, totul vorbește despre conștiința însemnătății contactului cu publicul, sub semnul exigenței unice care guvernează judecarea actului artistic, fie el semnat de amatori sau de profesioniști. Și, incontestabil, despre forța cuceritoare cu care această conștiință a *evenimentului* se transmite auditoriului, creîndu-i sentimentul participării la *un eveniment*.

Luminița VARTOLOMEI

Ansamblul „Rapsodia Română" — trei decenii de activitate

Creat acum trei decenii, în scopul de a da o formă organizată vieții artistice muncitorești, ansamblul Uniunii Generale a Sindicatelor se prezintă acum, la timpul aniversării unei importante etape, cu roadele binemeritate ale succesului. Primul spectacol, la 16 noiembrie 1947, prezentat cu prilejul Congresului sindicatelor, avea misiunea de a da glas celor dintîi izbînzi ale clasei muncitoare. Interpreți aleși din mediul muncitoresc și, laolaltă cu ei, mulți artiști români de renume, își uniseră forțele în simbolicul „Cîntec al muncii", primă manifestare a unui ansamblu de acest fel din țara noastră. Curînd i-a urmat „Cîntecul de viață nouă" care, în 1948, consemna momente de efervescență ale luptei de reconstrucție în care se angajase întregul popor, an de an Ansamblul Uniunii Generale a Sindicatelor urmînd cadența ascendentă a istoriei României. Astfel, de-a lungul celor trei decenii, cele peste 100 de premiere, prezentate la sediu sau pe itinerariul turneelor prin întreaga țară, în fața a milioane de spectatori, s-au alcătuit ca o cronică impresionantă a realităților României contemporane, reunind în mănunchiul de cîntece și dansuri cele mai prețioase bogății ale spiritualității naționale.

Dacă privim retrospectiv suita realizărilor ansamblului, pe merit denumit, din 1970, „Rapsodia Română", se pot deosebi cîteva obiective clar urmărite în alcătuirea tematicii de perspectivă a spectacolelor. Un loc important îl ocupă acțiunea de promovare a cîntecului de masă, revoluționar, patriotic, a modalităților variate de afirmare a dansului tematic. Nume importante de creatori — printre care am aminti pe Gheorghe Dumitrescu, Laurențiu Profeta, Constantin Arvinte, Florin Comișel — au contribuit la alcătuirea unui mare fond de cîntece revoluționare, prezentate în primă audiție în cadrul spectacolelor, oglindind realitățile vieții contemporane sau marile momente aniversare ale istoriei patriei. Această orientare tematică se îmbină cu consecvența păstrării caracterului de masă al întregii producții artistice, permanența prezenței Ansamblului în marile hale ale uzinelor, pe șantiere, pe stadioane, în cadrul marilor sărbători naționale de pe întreg cuprinsul țării. Păstrînd profilul muncitoresc al colectivului, căutînd să se integreze în continuare în problematica vieții contemporane de construire a societății socialiste, „Rapsodia Română" s-a încadrat astfel, ca tematică a spectacolelor sale, în cele mai reprezentative forme de manifestare, de la evocarea eroilor istoriei (fresca *Pe acest pămînt*, *Balada patriei*, spectacolul *Flacăra Independenței*) la bucuria izbînzilor muncii („Un pescăruș în larg").

O altă latură importantă a activității Ansamblului este cea a păstrării în forme cît mai sugestive a tezaurului folcloric. Preocuparea pentru autenticitate s-a vădit în meritorii acțiuni de culegere sistematică a folclorului, realizate în colaborare cu compozitori, coregrafi, plasticieni și interpreți, documentele folclorice fiind adesea filmate, pentru a sluji de model în păstrarea cu fidelitate a trăsăturilor sale originale. Mai mult, alături de interpreți de prestigiu, afirmați în ultimele decenii, ca Ionel Budișteanu, Gh. Turda, Ștefania Rareș, Maria Cornescu, au fost cooptați, din rîndul amatorilor, mereu noi tălmăcitori ai cîntecului popular. Un rol remarcabil l-a avut, în acest sens, promovarea artiștilor amatori în cadrul unor concerte-spectacol special organizate, periodic, intitulate sugestiv „Mugurel de cîntec românesc".

În cele trei decenii care au trecut, mulți dintre artiștii binecunoscuți astăzi publicului nostru și-au început activitatea în cadrul acestul Ansamblu, de la cîntăreți ca Mariana Stoica, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, la regizori — Hero Lupescu —, sau coregrafi — Gh. Cotovelea. Lor li s-au adăugat dirijori (D. D. Botez, Constantin Bugeanu, Florin Comișel), maeștri de balet (Floria Capsali, Mitiță Dumitrescu, Petre Bodeuț), regizori (Sandu Eliad, Petru Mihail), forțe artistice ce au contribuit substanțial la constanta ridicare a nivelului spectacolelor.

Distingerea „Rapsodiei Române" cu premiul I la prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României" vine să completeze un bogat palmares ce confirmă prestigiul de care se bucură în viața artistică: Ordinul Muncii cl. I, Meritul cultural cl. I, titlul de Laureat al Premiului de stat, precum și premiile de interpretare de la Festivalurile de la Budapesta și Agrigento. Asumîndu-și misiunea dificilă de a se situa printre ansamblurile etalon, „Rapsodia Română" nu a dovedit doar o preocupare permanentă de îmbunătățire a propriei sale activități. În același timp, majoritatea membrilor Ansamblului activează ca îndrumători ai altor ansambluri de profil — profesioniste și de amatori —, îndeplinind astfel o importantă muncă de educare și îndrumare a vieții artistice.

Numeroasele turnee întreprinse peste hotare au dus faima „Rapsodiei Române" în întreaga lume, numele artiștilor români fiind cunoscute pe toate continentele, cîntecele și jocurile noastre cucerind inimile a mii și mii de spectatori. „Deosebit de frumoase au fost dansurile populare și horele extrem de originale" — nota ziarul *Izvestia* —, „de un realism înalt și care impresionează prin pitorescul costumelor și execuția plină de temperament". „Bucuria de a trăi a poporului român — consemna *Berliner Zeitung* — este exprimată prin bucuria, strălucirea și ritmul dansurilor pline de temperament, prin bogația de idei, prin specificul și splendoarea coloristică a costumelor populare". „Regăsim în spectacolele „Rapsodiei Române" — scria *Paris Presse l'Intransigeant* — doinele României, horele sale frenetice, cîntecele sale pline de umor și ironie... o adevărată bogăție a ritmului viu și susținut".

Scanned with OKEN Scanner

Aniversarea celor trei decenii de activitate vine să confirme încă o dată marile valențe ale unei arte închinate prezentului, cu caracteristicile proprii dintotdeauna ale folclorului nostru, care a oglindit viața cu vigoare și nesecată bucurie. Iată de ce din această perspectivă, cei treizeci de ani ai „Rapsodiei Române" pot fi considerați anii unei „tinereți fără bătrînețe" pe care îi trăiește întregul nostru popor.

Grigore CONSTANTINESCU

La Teatrul de Operetă un nou spectacol al Mihaelei Atanasiu

În multe spectacole de balet, clasic sau contemporan, cauți în zadar *ideea*: n-o vei găsi niciodată pentru că, dacă există o idee (asta în cazurile bune), ea este atît de bine camuflată după gesturile stereotipe, după atitudinile de „poză" văzute de milioane de ori în trecut, după un imens balast de rutină și prozaism, încît își pierde identitatea, nu se mai recunoaște nici ea singură. În toate spectacolele montate de Mihaela Atanasiu, ideea este evidentă la fiecare pas, ba chiar strigă, clamează cu o voce pătrunzătoare și ar trebui să fii orb ca să n-o vezi. Este, fără îndoială, atributul cel mai caracteristic al artei acestei coregrafe, acela de a urmări expresivitatea consecventă și continuă, fără goluri, fără hiatusuri, în intervalul cărora să fii obligat să asiști doar la gestul nud, văduvit de înțeles. Darul acesta este, fără îndoială, rar și ne determină să căutăm a nu pierde nici una dintre premierele realizate de Mihaela Atanasiu. Ca să nu se plictisească însă cu laudele, trebuie să menționăm că nu toate spectacolele ei sînt perfecte, că uneori realizarea, drămuirea nuanțelor sufletești mai au loc să fie șlefuite — și mai ales că vehemența permănentă este un cuțit cu două tăișuri, care se cuvine să fie mînuit cu o mare prudență, ca să nu genereze o monotonie „la pragul de sus" a solicitării sufletești.

Acestea fiind spuse, să ne bucurăm deci de noul spectacol oferit de înzestrata noastră coregrafă cu colectivul de balet al Teatrului de Operetă din București. Cînd ne dăruise prima ei creație de acest gen, *Viața, dragostea omului*, rămăsesem, să mărturisim cinstit, înmărmuriți de ceea ce se poate realiza cu o trupă care nu avea nici un fel de experiență apriorică în domeniul baletului modern și care nu fusese, nici tehnic vorbind, supusă la asemenea solicitări supreme. Adevărul este însă că arderea lăuntrică impresionantă a maestrei coregrafe se transmite întotdeauna celor cu care lucrează și că este probabil, cu neputință, în contact cu această „torță vie" (sufletește vorbind), care se consumă pînă aproape la autodesființare pînă în clipa premierei, să-ți păstrezi vreo urmă de funcționarism împietrit. Energiile clocotitoare și febra creatoare a Mihaelei Atanasiu molipsesc și colectivul de dansatori — și ei realizează ce poate n-au visat niciodată, mobilizîndu-și în condiții dificile toate resursele. Nu din întîmplare *Viața, dragostea omului* a luat premiul întîi la prima ediție a Festivalului Național „Cîntarea României", pentru că oferea dublul exemplu al unei incandescențe emoționale impresionante și al unui colectiv ce se autodepășea, în fața unei solicitări de asemenea calitate artistică.

După acea primă surpriză, ne-am mai obișnuit cu asemenea excepție — și astfel am putut vedea montajul *Nesfîrșit, zborul măiastrei*, inspirat de geniul lui Constantin Brâncuși, în liniște și chiar cu conștiința critică „de veghe". Mihaela Atanasiu spune limpede în programul de sală: „Am dorit, am încercat împreună cu balerinii Teatrului de Operetă să redăm *starea* uneia sau alteia dintre minunățiile ieșite din inima și mîinile lui Brâncuși și nu forma lor exterioară, învelișul (pentru că de altfel cred că nu i-ar fi plăcut nici lui)". Între altele fie zis, este cam riscant să intri în pielea geniilor și să-ți imaginezi ce le-ar fi plăcut și ce nu, pentru că ai putea avea, în ipoteza că morții ar mai putea vorbi, oarecari surprize. Adevărul este că la noi s-a exploatat din plin sursa Brâncuși în balet — și după părerea semnatarului acestor rînduri, de fiecare dată cu succes. Îmi amintesc și acum de emoția resimțită la dansul transfigurat al lui Irinel Liciu pe scena Operei Române și după aceea de spectacolul realizat de Alexandru Schneider, elocvent altminteri decît al Mihaelei Atanasiu, poate mai legat de geometrismul, de extrema nuditate a sculpturilor lui Brâncuși, dar nu mai puțin impresionant, poate tocmai prin *esențializare*. Mihaela Atanasiu este o mare lirică, ea reușește să redea „zborul lăuntric" al capodoperelor, starea de grație în care se va fi aflat artistul, sursa probabilă a emoțiilor, atît de legate de lumea, de infinitul românesc, din care s-au plămădit apoi splendorile de piatră. Spectacolul este mișcător, are o prospețime a simțirii și chiar un romantism ce constituie un prinos coregrafic autentic adus sculptorului. Asociațiile figurative cu concretul sculptural sînt organic încadrate viziunii, se ivesc firesc sub ochii noștri, nu apar ca obligatorii, ca fanatic impuse.

După cum am mai sugerat înainte, Mihaela Atanasiu — care s-a bucurat aici de sprijinul libretului întocmit de Gabriel Morărescu — trebuie să exercite o continuă cernere a impulsurilor ei creatoare; se cuvine și ea, ca oricine, să se ferească uneori de propriile clișee. În spectacolele ei nu este nevoie totdeauna de texte spuse, explicitate, vociferate: ideea coregrafică este destul de limpede ca să nu necesite să fie pusă și în cuvinte. De asemenea, cu tot respectul cuvenit talentului Constanței Cîmpeanu, apariția ei de Ofelie care rătăcește în cîteva rînduri de-a lungul scenei cîntîndu-și melopeele, poate ajunge să ne obosească. Ce a fost bun în *Viața, dragostea omului* nu trebuie repetat, în alte forme, nicăieri, căci granița dintre stil și manieră este atît de fragilă...

Meșterul Manole pare greu de povestit în dans, cu îmbinarea de acțiune și filosofie, de aievea și nemărginire caracteristică sublimei balade. Și totuși, în compania lui Dinu Cernescu, reputatul nostru regizor — de data aceasta în postură de autor al libretului — Mihaela Atanasiu a reușit un balet frumos: captivant și dinamic, în același timp, arătînd mereu spre înălțimile spiritului. Munca, dragostea, hrana — trupească și sufletească — sînt evocate cu har și coregrafiate la acea graniță impalpabilă dintre gestul explicit și aburul miraculos al artei care este, din păcate, atît de greu de atins în coregrafie. Adrian Gheorghiu este excelent în rolul titular, mereu pe culmile tensiunii lăuntrice și totuși foarte variat în expresie, iar nici un membru al ansamblului nu face notă discordantă cu elanurile lăuntrice ale acestui „prim între egali". Totul este frumos și eficient și suportăm chiar costumația îndoielnică a fărpturilor care populează visul rău al lui Manole, ceva între *cucii* populari și măștile africane. Totul, în afară de... „Destructor", altminteri excelent întruchipat de Nicolae Rădulescu. Tot farmecul legendei lui Manole este că ce ziua se clădea — noaptea se surpa, pentru că îl înghițeau hăul, fatalitatea, necuprinsul și (probabil) terenul mlăștinos. Cum este cu putință să întruchipăm concret toate acestea într-un „Destructor" îmbrăcat într-un verde de ți se strepezesc dinții, ca balaurul, ca „negativul" din toate poveștile primitive, care numai că nu dă dintr-o coadă plină cu solzișori otrăviți? Este o stîngăcie greu scuzabilă, dar atît de lesne remediabilă... Și cînd va dispărea „Destructorul", apele se vor limpezi și *Meșterul Manole* își va fi aflat în balet o versiune greu de depășit.

Alfred HOFFMAN

Scanned with OKEN Scanner

Premieră la Opera Română „Freischütz" de Weber

Prea multe justificări nu sînt necesare — pentru un teatru liric care își construiește repertoriul pornind de la dorința reprezentării tuturor epocilor importante ale evoluției genului — ca să se demonstreze utilitatea alegerii capodoperei weberiene *Freischütz*. Partitura aceasta constituie, atît pentru interpreți cît și pentru public, un capitol de istorie necesar a fi parcurs, în scopul stabilirii unei linii de continuitate între teatrul clasic și cel romantic. Mai mult, muzica și povestirea din *Freischütz* și-au cucerit în mai bine de un veac, dreptul la un constant succes liric, reconfirmat cu fiecare premieră. La Opera Română, titlul revine, după o pauză de trei decenii, trezind un binemeritat interes. Un interes care are la bază popularitatea lucrării, accesibilitatea ei și neîndoios, un nou prilej de afirmare a valorilor de care dispune prima noastră scenă lirică.

Pornind de la rememorarea montării anterioare, semnată tot de Jean Rînzescu, în 1943, regizorul pare să-și fi clădit acum întreg spectacolul pe principiul fidelității față de un anume mod de concepere a atmosferei. Pitorescul și ambianța unei povestiri care îmbină fantasticul cu criteriul realismului școlii naționale germane de la începutul veacului trecut apar cu claritate, fără a purta însă și semnul unei necesare înnoiri a limbajului scenic. De aici decurg unele trăsături dominante ale gîndirii regizorale, atît în conturarea statică a personajelor, cît și în ceea ce aparține sugestiilor simbolice. Chiar atunci cînd regia încearcă unele soluții noi — în finalul operei spre pildă, înlocuind rezolvarea tradițională cu un „happy end" —, linia stilistică este tot tributară tradiției, nu forțează publicul să interpreteze cele văzute. Dimpotrivă, de-a lungul tuturor secvențelor operei, totul este prezentat clar și fără părtinire, ca o rememorare obiectivă a unor amintiri ce aparțin altei generații. În sprijinul acestei impresii vin să se adauge și liniile ce alcătuiesc desenul decorurilor, culorile costumelor, semnate de Roland Laub și Elisabeta Benedek, creînd — mai bine-zis întărind — sentimentul că am asistat de fapt la o reluare, nu la o veritabilă premieră.

Dar, dacă am consemna spectacolul cu *Freischütz* din acest punct de vedere, ar fi fost justificată o sporită calitate muzicală de ansamblu, așa cum s-a întîmplat adesea cu reluările Operei Române. Autorul interpretării vocal-simfonice, dirijorul Cornel Trăilescu, nu și-a propus un asemenea nivel pentru premieră, limitîndu-se, începînd chiar cu celebra *Uvertură*, la o parcurgere nu lipsită de accidente a muzicii. Și reproșurile ce i s-ar putea adresa se înmulțesc pe măsură ce spectacolul se desfășoară, mai ales în privința ansamblurilor, finalurilor de act sau acompaniamentului soliștilor. Într-un moment chiar — secvența de mare efect a „Prăpastiei lupilor" — colaborarea dirijorului cu regia a riscat să facă de neauzit muzica atît de sugestivă a lui Weber, acoperită de tunetele și vîrtejurile vîntului ce se amplificau în sală prin difuzoare pentru a trezi... groaza. O interpretare, creatoare, plină de patos, *doar* a partiturii scrise de compozitor, ar fi avantajat net această memorabilă secvență. Desigur, pe parcursul unei serii de spectacole, calitatea redării se poate îmbunătăți (dar nu în spectacol ci... la repetiții !), dovadă cotele mai înalte ale prestației corului, pregătit de Stelian Olariu și răsplătit cu aplauze entuziaste de public.

Descifrînd componența distribuției, și aici pot fi consemnate argumente „pro și contra", Opera Română dispune de multe și frumoase voci grave, din care ar fi putut alege cele mai bune cel puțin la premieră, pentru o partitură care are atîtea roluri în registrul acesta (Kuno, Ottokar, Kaspar, Samiel, Kilias, Pustnicul), ceea ce, din păcate, nu se poate spune pentru distribuția respectivă, unde am reținut doar cîteva prestații corespunzătoare (Eduard Tumagianian, Emil Iurașcu și, parțial, Pompei Hărășteanu). Cu rolul lui Max, Corneliu Fînățeanu a dorit să redediteze succesul său din *Andrea Chénier*, în favoarea sa pledînd însă acum mai mult experiența solistică decît vigoarea și stăpînirea totală a partiturii. Mai bine soluționate, rolurile feminine ne-au oferit o binevenită compensație. Eugenia Moldoveanu este capabilă să rezolve muzical rolul Agathei, conferindu-i totodată o expresivitate convingătoare și o prestanță demnă de nivelul atins de interpretă în ultimele stagiuni, pe cîteva mari scene europene. Cu dezinvoltură și sinceră candoare, simțind procentajul mozartian al partiturii sale, Elena Grigorescu — Ännchen — ne-a oferit de asemenea cîteva momente reușite ca actorie și muzică, la care ar trebui să se adauge cu timpul mai multă simplitate în locul unor inutile cochetării cu pitorescul personajului.

Freischütz de Weber ar fi putut constitui un eveniment al stagiunii Operei Române și actuala premieră are unele realizări în această direcție. Lipsa de omogenitate muzicală (recuperabilă, să sperăm) și carențele concepției regizorale ne-au limitat entuziasmul față de un spectacol pe care îl doream *al acestei epoci*. Poate cu *Wozzek*, în viitoarea stagiune, vom putea vorbi de artă modernă pe scena bucureșteană ? Un spectacol pe care încă nu l-am uitat — *Walkiria* de Wagner — îndreptățește asemenea așteptări, mai mult decît acest prea puțin curajos *Freischütz*.

Grigore CONSTANTINESCU

Recital de pian Dan Grigore

Este important de menționat faptul că în evoluția artistică a pianistului Dan Grigore, ultimul său recital de pian, incluzînd sonate de Beethoven, aduce elemente noi și definitorii, capabile să împlinească această personalitate, aflată în ultimul timp într-un proces de superioară definire profesională.

Am apreciat întotdeauna la acest interpret de mare talent dezinvoltura gestului, uneori nervos, alteori capricios, dar întotdeauna dublat de o anume sensibilitate de înclinație lirică a cîntecului pianistic.

Recitalul susținut la începutul lunii martie la Ateneul Român, calitatea acestuia, demonstrează că interpretul se plasează actualmente într-o altă zonă a evoluției sale. Însăși selecția programului reclamă o voință constructivă de interiorizare pe care interpretul a demonstrat-o cu convingere pe parcursul celor trei mari opusuri beethoveniene : *Sonata op. 2 nr. 3 în Do major, Sonata „Appassionata" în fa minor* și

Scanned with OKEN Scanner

Sonata în do diez minor op. 111, creații ce jalonează momentele decisive ale evoluției gîndirii compozitorului în cadrul formei și al genului de sonată.

În mod neîndoielnic, Dan Grigore deține actualmente o viziune echilibrată asupra acestor opusuri, o viziune clarificată, epurată de atitudini subiectiviste sau contorsiuni inutile.

Allegro-ul sonatei în Do major a avut limpiditatea și cursivitatea unei caligrafii sonore impecabil arcuite. Sînt date pe care interpretul le susține cu o liniște interioară atent impusă și suverană în Adagio-ul aceluiași opus. Dar același calm, aceeași liniște devine purificatoare, quasi-extatică în celebra Arietă cu variații a opusului 111 ; susținerea acesteia a constituit, neîndoielnic, unul din cele mai importante momente ale carierei de pînă acum a interpretului. Talentul său devine operant prin natura lirică și mai puțin prin cea dramatică a structurii sale ; acesta este motivul pentru care în comparație cu puritatea calmă și generoasă a liniilor Arietei, Allegro-ul inițial a prezentat unele discontinuități și incongruențe în construcție, deși combustia internă era permanent prezentă.

Și totuși marea Sonată în fa minor „Appassionata" a constituit culminația absolută a acestei seri de muzică. Lucrarea însăși este perfectă în ceea ce privește proporționalitatea structurilor componente, un model al clasicismului beethovenian în ceea ce privește echilibrul între tensiunea demiurgică a confruntărilor dramatice și rigoarea impecabilă a construcției, construcție ce pare că te invită să o împlinești în fapt sonor.

Iar Dan Grigore, deținător al atîtor atu-uri pianistice importante a știut să dea curs cu măreție acestei invitații.

Dumitru AVAKIAN

Tineri în competiții artistice internaționale

Luni, 6 martie 1978, la Sala mică am asistat la unul dintre cele mai frumoase recitaluri din ultima vreme, acela susținut de două tinere și talentate interprete : Alexandra Guțu și Georgeta Stoleriu.

Violoncelista Alexandra Guțu face parte, fără îndoială, din pleiada interpreților de excepție : degajarea, naturalețea și generozitatea, frumusețea sunetului său sînt izbitoare, de la primele note. Partea a doua din *Sonata a II-a în Fa major, op. 99* de Brahms și *Pastorala* de Couperin erau de-a dreptul încîntătoare prin sensibilitatea, firescul frazării și, din nou spus, unicitatea sunetului Alexandrei Guțu, ce știe să creeze o aură artistică pe care am impieta-o, poate, supunînd-o unui comentariu analitic.

La polul opus, muzical vorbind, *Variațiunile* de Paganini pe o temă de Rossini, prin eleganță, gust și lejeritate tehnică, restituiau acestei piese întreaga strălucire ce fac din ea o bijuterie.

Laureată a concursurilor internaționale de la Praga, Budapesta, Bologna, Florența, Alexandra Guțu este din păcate o prezență sporadică în viața de concert bucureșteană. Am vrea s-o ascultăm într-un recital întreg și neapărat ca solistă a celor două mari orchestre simfonice din București. O interpretă de talia Alexandrei Guțu nu se întîlnește la tot pasul și este de datoria noastră să-i acordăm toată atenția și condițiile deplinei înfloriri a talentului său.

Soprana Georgeta Stoleriu, laureată a concursului Bach din Leipzig, cunoscută publicului bucureștean ca interpretă a genului vocal-simfonic, este o cîntăreață la care claritatea și acuratețea vocii sînt suverane. Credeam pînă acum că vocea sa limpede, maniera sobră de interpretare, o îndreptățesc să atace de preferință anumite zone stilistice dar recitalul de la Sala mică ne-a dovedit că resursele sale expresive sînt sensibil mai extinse. Am putut discerne un anumit rafinament, nu atît în conducerea vocii — pe care i-l știam, ci în modul de a fraza, o susținere, o suplețe — toate la un loc sugerînd acea culoare care definește expresia.

Ceea ce am putea reproșa modului în care au fost interpretate unele din cîntecele populare germane de Brahms este o oarecare prețiozitate, chiar un manierism care le sărăcește întrucîtva savoarea lor, datorată de fapt unei dicții, fără îndoială mai puțin subtile dar mai directe.

Să adăugăm că tenorul Zsolt Szilagy, partenerul Georgetei Stoleriu posedă, la rîndul său, o voce cultivată, frumoasă cu deosebire în pasajele lirice și se vădește a fi un muzician sensibil.

Am putea spune deci că recitalul celor doi cîntăreți a avut o ținută deosebită și trecînd peste obiecțiile expuse mai sus, mai mult o chestiune de gust, să remarcăm prezentarea extrem de îngrijită, cizelarea pînă la cele mai mici detalii și deseori, o vervă interpretativă cuceritoare.

După-amiezile muzicale ale tineretului

În ciclul Debuturi, la Studioul Ateneului, patru tineri interpreți în două din sîmbetele lunii februarie : Cristina Anghelescu, Victor Popescu, Andrei Vieru și Ion Ghiță.

Pianista Cristina Anghelescu — elevă în clasa a 12-a a Liceului de artă „George Enescu" este o interpretă sensibilă, cu sunet clar și cald, cu o anumită grație în frazare, calități pe care le-am remarcat cu deosebire în *Suita I* de Filip Lazăr și *Variațiunile ABEGG* op. 1 de Schumann. Programul ei s-a încheiat cu o piesă despre care am mai vorbit o dată în cadrul acestei rubrici — *Ciaccona* de Bach în transcripția (din păcate nu prea fericită) a lui Busoni. Cristina Anghelescu a agravat tot acest sentimentalism supraadăugat printr-o libertate romantică a tempo-urilor, printr-o pasiune fremătătoare, atunci cînd ar fi fost cazul unei rigori, unei sobrietăți care să implice dramatismul muzicii dar nicidecum să-l exacerbeze.

Poate că spusele mele o vor decepționa pe tînăra pianistă ; se vedea că este absolut convinsă de ceea ce face, și părerea mea o va contraria desigur. Mă consolez cu ideea că maturizîndu-se își va schimba cel puțin de cîteva ori părerea asupra felului în care se cîntă Bach, și chiar dacă două puncte de vedere nu pot ajunge niciodată identice, ele se pot totuși apropia.

Trecînd peste imperfecțiunile destul de numeroase, de la intonație pînă la frazare uneori, cred că putem vorbi totuși de o substanțialitate în cîntul violoncelistului Victor Popescu, atît instrumentală cît și în înțelegerea muzicii lui Bach din cunoscuta *Suită a III-a în Do major*. Și mai gîndesc aici la justețea mișcărilor și la o anume simplitate căreia nu-i lipsea însă pulsul interior și o anumită forță, cam frustă dar reală.

Revenind la lucruri mai practice. Victor Popescu va trebui să lucreze în primul rînd asupra sunetului și mai ales asupra calității acestuia : lipsa de continuitate, senzația că de multe ori arcușul e prea scurt, o lipsă de preocupare în felul în care atacă, îi dăunează firește avînd în vedere că acuratețea mijloacelor tehnice cu care se exprimă are o importanță covîrșitoare în etapa actuală.

Scanned with OKEN Scanner

Ascultîndu-l în continuare în *Sonata I în Fa major* op. 5 de Beethoven, am simţit că Victor Popescu este pe un drum ce duce la muzică, intuiţia sa nu numai că-l fereşte de greşeli dar îl face să fie de multe ori convingător. Ceea ce nu-i puţin lucru pentru un elev de clasa a XI-a, semnificînd în ultimă instanţă prezenţa unui real talent.

★

Pianistul Andrei Vieru, student în anul I al Conservatorului Ciprian Porumbescu, şi-a făcut la rîndul său debutul în viaţa muzicală, un debut tîrziu dacă ar fi să ne luăm după precocitatea multor interpreţi, dar cu atît mai semnificativ. Pe scenă Andrei Vieru apare foarte sigur pe el, matur, echilibrat şi mai ales cu un „interior" bogat, plin de fantezie, pe care dificila piesă de Bach *(Fantezia cromatică şi Fuga în re minor)* l-a făcut să transpară chiar dacă nu întotdeauna exprimarea tehnică ţinea pasul cu ideea artistică.

În *Sonata în La major* (op. postum) de Schubert, am reţinut mai întîi acurateţea şi grija (în sensul bun) cu care ne-a fost redată, claritatea pianistică. I-am putea reproşa tînărului pianist că lasă anumite zone fără relief, mai bine zis că nu le dă destulă culoare. Andrei Vieru nu pare să fie un expansiv, structural vorbind, ci mai degrabă sobrietatea îl caracterizează, iată de ce alegerea repertoriului trebuie făcută cu deosebit discernămînt pentru a-i pune cel mai bine în valoare calităţile sale incontestabile de pianist şi muzician.

Încîntătoare, cu neaşteptate timbre, *Jocul tastelor* de Ştefan Niculescu.

Contrabasistul Ion Ghiţă, student şi el dar în anul IV, deci în pragul absolvenţei, ne-a prezentat un program ambiţios în care figurau printre altele *Variaţiunile* de Paganini pe o temă de Rossini, piesă cu care de obicei contrabasiştii impresionează publicul şi într-adevăr am asistat, cu ani în urmă, la asemenea performanţe. Condiţia este însă ca dezinvoltura tehnică să fie ea însăşi impresionantă, devenind în ultimă instanţă un scop în sine. Ion Ghiţă este un foarte bun contrabasist cu o tehnică excelentă, dar căreia îi lipseşte un grad pentru a avea strălucirea necesară. Sunetul său nu este nici el foarte amplu, dar aici poate că-i de vină şi instrumentul cu care cîntă. *Variaţiunile pe o temă de Händel* de Beethoven şi *Cvartetul de coarde cu contrabas solo* de Hoffmeister, ni l-au înfăţişat pe Ion Ghiţă ca pe un instrumentist ce ştie să se încadreze într-un ansamblu cameral, iar pe de altă parte avînd deosebite calităţi muzicale : o frazare logică şi sensibilă şi o fireasca înlănţuire a mişcărilor, Ion Ghiţă merită laude şi pentru prezentarea îngrijită a pieselor de Dumitru Capoianu şi Tiberiu Olah.

★

La Sala mică (sîmbătă 25 februarie) un recital al pianistei Roxana Lazăr şi al violonistului Paul Florin.

Roxana Lazăr, prezenţă frecventă pe scenele bucureştene, este o pianistă sensibilă, înzestrată dar care nu evoluează întotdeauna la nivelul talentului său, acuzînd uneori neglijenţe tehnice, iar alteori anumite carenţe interpretative. Iată de pildă în *Sonata în re minor* op. 31 nr. 2 de Beethoven : primele două părţi erau fragmentate fără o arhitectonică precisă şi logică, trenate în bună măsură, poate nu atît ca tempo ci ca înlănţuire a ideilor muzicale ; pentru ca partea a III-a să fie mult mai clară, mai ordonată, mai consistentă. Deşi cu unele neclarităţi, mai bine zis lipsa unei articulaţii distincte în cîntat, *Poloneza-Fantezie* op. 61 de Chopin a fost sensibil mai bine, în sensul diversificării registrelor expresive. Aş zice că de-abia în a doua parte a recitalului său — *Toccata* de Paul Constantinescu şi *Sonata a III-a în la minor* de Prokofiev, Roxana Lazăr şi-a regăsit întreaga dezinvoltură : muzica avea nerv, contururile erau mult mai nete, se înstăpînise acea claritate propice unei exprimări artistice.

Contradictorie dar interesantă ca prezenţă pianistică, Roxana Lazăr trebuie să-şi găsească în primul rînd liniştea pe scenă, încadrîndu-şi vioiciunea temperamentului său într-o disciplină tehnică şi interpretativă fără de care realizările apar inferioare talentului său.

★

Paul Florin este fără îndoială unul dintre cei mai talentaţi violonişti din cea mai tînără generaţie ; talentat în sensul resurselor violonistice pe care le are. Programul său a cuprins două zone stilistice : *Sonata* de Debussy şi *Poemul* de Chausson în prima parte şi *Fantezie pe teme din opera „Carmen"* de Sarasate şi *„I Palpiti"* de Paganini, la sfîrşit.

Primele două piese erau excelent redate, cu maximă limpezime şi claritate ; dar trebuie spus că deocamdată Paul Florin nu are rafinamentul pe care Debussy şi Chausson îl pretind. El a făcut, mai ales din prima lucrare, o muzică de virtuozitate, de bravură, firească nepotrivită în context ; mai sensibil întrucîtva în *Poemul* de Chausson, dar nu destul. Ar trebui cred să renunţe, sau să-şi învingă această rezervă ce poate fi luată uneori drept sărăcie afectivă.

În jumătatea a doua a programului Sarasate şi Paganini conturează acea atmosferă de virtuozitate, de pasiune, de vigoare ce alternează cu subtilitatea. Paul Florin a cîntat cu o mare lejeritate şi o manieră foarte îngrijită, cum mai spuneam, dar cu siguranţă i-ar trebui mai multă convingere şi iată şi un paradox, pentru mine cel puţin : tocmai în piesa de Sarasate, Paul Florin găsea şi realiza momente lirice, sensibile, cînd de fapt ar fi trebuit să ne impresioneze mai ales cu strălucirea şi ardenţa cîntului său. Tînărul violonist este într-o etapă de tranziţie pe care i-o dorim cît mai scurtă ; el are posibilitatea de a deveni o stea, depinde de evoluţia sa de aici înainte.

Dan SCURTULESCU

Concertul Anului II Compoziţie

Concertul cameral desfăşurat în Sala Enescu a Conservatorului bucureştean la 27 februarie avea o mare importanţă şi o semnificaţie aparte pentru cei trei studenţi din anul II de la clasa conferenţiarului universitar Dan Constantinescu ; era un prim contact al lor cu publicul, un prim pas în afirmarea personalităţii lor creatoare. Sigur, cei trei tineri sînt abia la începutul drumului, lucrările lor (realizate în perioada primului an de studenţie) purtînd încă pecetea procesului de instrucţie, al studiului serios şi aprofundat. Totuşi nu arareori am putut întrezări, dincolo de uneltele încă timide ale meşteşugarului, mîna fină a viitorului meşter făuritor de artă. Sînt deocamdată simple promisiuni care vor trebui concretizate. Din păcate modul în care s-a desfăşurat concertul nu i-a favorizat deloc pe ucenicii lui Dan Constantinescu, ei avînd de înfruntat nu numai limitele propriilor creaţii dar şi neaşteptatele bariere pe care le-au ridicat în calea lor versiunile interpretative de multe ori necorespunzătoare. De aici şi o anumită reţinere din partea autorului acestor rînduri de a da verdicte prea categorice în ceea ce priveşte piesele audiate întrucît slaba interpretare a multora dintre ele nu a permis o înţelegere exactă a sensurilor lor complete, a intenţiilor autorilor.

Ce am reţinut în mod special luni seara ? Ciclul celor 5 preludii pentru pian solo de Gabriel Vlădescu unde am putut sesiza fondul „rubato" al tînărului creator (înţelegînd prin această metaforă natura muzicală cu un fond folcloric autohton, plină

Scanned with OKEN Scanner

de meandrele tipice melosului românesc, aici avîntat, aici trist, apoi dramatic sau voios, totul într-un spațiu limitat). Atît în preludii cît și în Tema cu variațiuni (tot pentru pian) Gabriel Vlădescu se arată a fi o structură psihică elastică, mobilă, în permanentă schimbare, capabilă să se descurce mai ales pe porțiuni muzicale reduse și nu în perimetrul unor forme ample. S-ar putea să mă înșel ; în orice caz așa a apărut el în concertul de luni seara. Carmen Cârneci a demonstrat valențe muzicale de o cu totul altă natură. Ciclul de preludii „Micul prinț", cele 2 lieduri pentru soprană și pian dar mai ales acel adevărat poem (prin dimensiunile sale ample) pentru voce și pian ne-au arătat germenii unei naturi frămîntate, dramatice, neliniștite, expresioniste. Sînt încă imperfecțiuni în modul de comunicare și de construcție dar dincolo de ele se „simte" muzicianul care are ceva de spus. Cred că tînăra creatoare trebuie să-și epureze discursul de elementele inutile ce apar uneori ca „plusuri" nedorite și să rămînă la aspectele de esență muzicală, cele capabile să o exprime corespunzător. Gheorghe Costin a demonstrat frumoase cunoștințe muzicale și un deosebit simț al proporțiilor clasice în Suita pentru clavecin. Liedurile sale pe versurile lui Macedonski nu reușesc decît parțial să surprindă universul poetic propus, și acest lucru cred că și din cauza insuficientei realizări a partiturii pianistice.

Și în încheiere două cuvinte despre interpreți ; două fiindcă numai două lucrări au beneficiat de interpretări corespunzătoare (despre celelalte prefer să nu mai amintesc, am făcut-o deja !) : Rodica Iancovici a reușit să redea exact universul sonor al „Micului prinț" dovedind o precizie ritmică corespunzătoare. Cît despre soprana Doina Dinu și pianistul Ovidiu Cucu se poate spune că au format un cuplu muzical de remarcabilă ținută, tensiunile dramatice reușite în interpretare aducîndu-ne în memorie momente din „Așteptarea" lui Schönberg (cu care poemul lui Carmen Cârneci are unele tangențe estetice și muzicale). Acest excelent muzician care este Ovidiu Cucu a făcut din nou proba remarcabilelor sale virtuți și disponibilități muzicale determinîndu-ne din nou să ne întrebăm de ce Conservatorul îl „folosește" atît de rar și de ce la fel de rar este oaspetele sălilor noastre de recitaluri camerale.

Cît despre studenții-compozitori audiați se poate spune că în ansamblu a fost o experiență foarte necesară din care cred că au avut mult de învățat. În ce măsură au și înțeles „lecția" rămîne să vedem la viitorul concert.

Dan BUCIU

DIN TARĂ

Ploiești

După 25 de ani de căutări, de reușite și uneori nereușite, de numeroase încercări și schimbări, după un sfert de veac deci, s-a ajuns la ceea ce înseamnă astăzi Orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești, capabilă să cucerească elogiile specialiștilor și aplauzele publicului din țară și de peste hotare.

Iată numai cîteva din aprecierile apărute în presa din R. F. Germania, la ultimul turneu efectuat la sfîrșitul anului 1977.

„Ropote de aplauze și strigăte de bravo... un spectacol extraordinar... Filarmonica din Ploiești a oferit sonorități fin nuanțate și, unde a fost cazul, plenitudini sonore pline de vigoare."

„Aducem un elogiu deosebit Orchestrei Filarmonicii de stat din Ploiești care cîntă excepțional...".

Frumos bilanț la sărbătorirea jubiliară !

Cu mare plăcere am constatat și la această aniversare pe tot parcursul desfășurării ciclului jubiliar de concerte, că simfonicul ploieștean dispune de resurse artistice nebănuite. Ne-am bucurat de tălmăcirile sonore pe care, sub baghete de prestigiu — cunoscutul și apreciatul dirijor Ion Baciu, Ștefan Ruha (în dubla sa calitate de data aceasta, de solist și dirijor), Horia Andreescu, baghetă cu multă personalitate, dirijor al preciziei, al rafinamentului orchestral și tînărul Cristian Brâncuși, unul din talentele promițătoare ale artei noastre dirijorale, de curînd dirijor al ansamblului simfonic ploieștean, le-a dat capodoperelor muzicii universale și românești.

În decursul rodnicei activități artistice, Orchestra simfonică din Ploiești a reușit să se definească într-un colectiv omogen, cu o serioasă pregătire profesională.

Cele 6 concerte jubiliare au reunit pe scena Filarmonicii ploieștene personalități marcante ale vieții noastre muzicale.

Într-o interpretare sensibilă și rafinată, cu o admirabilă puritate a glasului, cu un exemplar legato, artista emerită Emilia Petrescu ne-a oferit două din ariile de concert de Mozart, iar *Cîntecele frumoasei Magellone* de Brahms le-am putut asculta în tălmăcirea baritonului Vasile Micu și a pianistului Albert Guttman.

Din nou, prestigiosul reprezentant al pianisticii românești Dan Grigore și-a demonstrat măiestria și tehnicitatea dublată de o mare inteligență artistică, în *Concertul pentru pian* de Grieg.

Artistul emerit Ștefan Ruha a oferit melomanilor ploieșteni excelente interpretări ale concertelor pentru vioară și orchestră de Bach, Mozart și Vivaldi, adevărate bijuterii muzicale, capabile să satisfacă și cele mai exigente gusturi.

Momente de neuitat au trăit toți cei prezenți la Concertul Corului Madrigal sub bagheta celui care asigură fără îndoială succesul interpretărilor acestui ansamblu — maestrul Marin Constantin, născut pe meleaguri prahovene.

Oaspeți de peste hotare, dirijorul Fausto Corrubolo din Italia și trioul sovietic Alex. Bondurianski, Vladimir Ivanov și Mihail Utkin și-au adus prin participare omagiul artei românești și sărbătoriților.

Programul variat alcătuit a dat posibilitatea atît dirijorilor și soliștilor, dar mai ales orchestrei să-și dezvăluie calitățile artistice, interpretative.

Concertul inaugural

Filarmonica din Ploiești

Amintesc numai cîteva din lucrările interpretate în cadrul acestui ciclu jubiliar de concerte : Brahms — *Simfonia a III-a,* Ceaikovski — *Simfonia a IV-a,* Mahler — *Simfonia I,* Paul Constantinescu — *Rapsodia a II-a,* Dumitru Capoianu *Cinci cîntece din Ardeal pentru oboi solo, cor și orchestră.*

Remarcabilă la această din urmă piesă evoluția coralei feminine „Camerata" condusă de profesorul Gheorghe C. Ionescu, formație cu reale calități tehnice și interpretative, ce s-a comportat la nivelul unei bune formații profesioniste.

Mărturisesc că toate aceste manifestări artistice au întrecut așteptările. Ele nu au însemnat numai o sărbătorire ci au marcat adînc drumul pe care va merge de acum înainte acest valoros colectiv artistic : drumul exigenței profesionale, al autodepășirii permanente.

Virtuozitatea, precizia și sensibilitatea au devenit trăsături fundamentale ale ansamblului.

În climatul de generoasă emulație spirituală dator Festivalului *„Cîntarea României"*, în această efervescență creatoare ce a cuprins milioane de oameni, colectivul simfonic ploieștean pășește astăzi, alături de toți creatorii, cu pași siguri spre noi realizări.

Dirijorul Cristian Brâncuși

În finala etapei întîi a festivalului, concertînd alături de marile orchestre ale țării, a constituit marea surpriză pentru publicul auditor și specialiști.

Pentru etapa următoare a festivalului, directorul Filarmonicii de stat din Ploiești Aurel Burlan ne mărturisește :

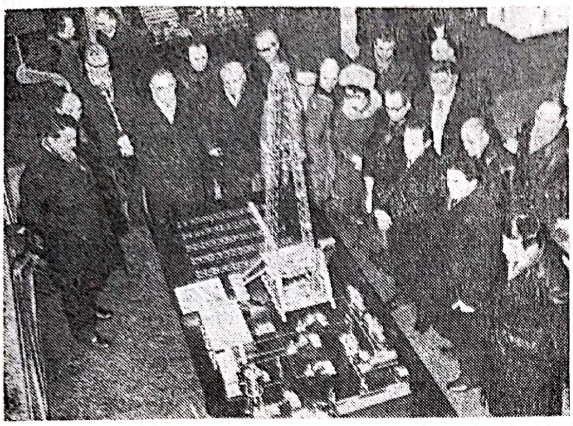
„Ne pregătim cu toții pentru etapa a II-a a festivalului, cu toată seriozitatea, să dăruim tot ce avem mai bun, să cinstim cum se cuvine această minunată „Horă a unirii" a spiritualității românești, *Cîntarea României.*

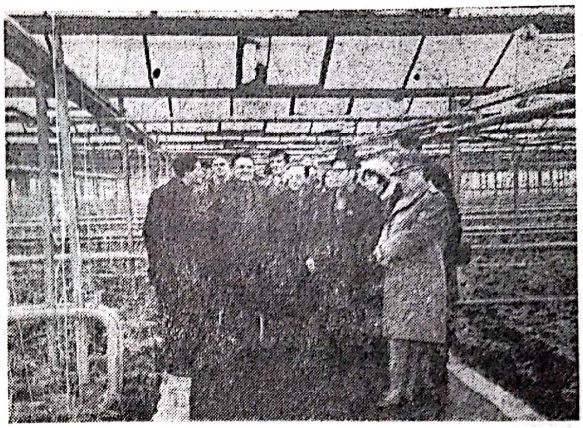
Le dorim acestor neobosiți slujitori ai muzicii, succese pe măsura posibilităților lor și un auditoriu statornic care să-i înțeleagă, să-i prețuiască și să fie alături de ei, să nu-i lase să obosească sau să coboare ștacheta exigenței.

Rodica ILIESCU

Scanned with OKEN Scanner

IMAGINI DIN VIZITA COMPOZITORILOR LA PLOIEȘTI LA...





... C.A.P. Bucov

... Întreprinderea „1 Mai"

... Liceul „Mihai Viteazul"

Scanned with OKEN Scanner

★

Cenaclul muzical „Paul Constantinescu", înființat la sfîrșitul lunii ianuarie 1977 — cu sprijinul direct al Comitetului județean Prahova al P.C.R. și al Uniunii Compozitorilor din R. S. România a cunoscut în primul an de la constituire, frumoase rezultate în domeniul creației, îndeosebi a celei corale, simfonice și muzicii ușoare. Lucrările realizate au intrat deja în repertoriul formațiilor artistice de amatori și profesioniste.

Evocarea trecutului istoric glorios, permanența idealurilor de libertate, independență și dreptate socială și-au găsit expresia în cîntecele : *Liberi în veci* și *Sîntem aici* de Leonida Brezeanu, versuri Nicolae Dumitrescu, *Soldatul Ion Grigore* muzica Iuga Constantin, versuri Ion Dumitru, *Cantemiriștii* muzică și versuri de Butoi Dumitrache, *Scut eternei Românii*, muzica de Butoi Dumitrache, versuri Corneliu Șerban ș.a. ; creația prezentului socialist al patriei a răsunat în piesele : *Cîntare României înălțați*, muzica Gheorghe Neagu, versuri Gh. Marinică ; *Asaltul Carpaților*, muzica Gh. Neagu, versuri Gh. Marinică ; *Patrie nemuritoare*, muzica Gh. Neagu, versuri Traian Iancu ; *Azi* — poem pentru orchestră simfonică de George Petrescu, interpretat în primă audiție de Orchestra simfonică a Filarmonicii de stat din Ploiești, sub bagheta dirijorului Ion Baciu.

Bucuria muncii în uzine, șantiere și școli și-a găsit ecoul în lucrările : *Cinstire muncii comuniste*, muzica Fiorela Tica, versuri Nicolae Dumitrescu ; *Mereu în frunte*, muzica Bădulescu Alexandru, versuri Nicolae Dumitrescu ș.a., care au fost prezentate în primă audiție, o parte într-un concert special, organizat la Casa Armatei din Ploiești în anul trecut, iar alte piese au fost cîntate de către formațiile corale de la Combinatul petrochimic Brazi, Școala generală nr 14 din Ploiești, corul de cameră al Casei de cultură Vălenii de Munte, corul căminului cultural Măneciu ș.a.

O serie de lucrări realizate de membrii cenaclului nostru au văzut lumina tiparului în foile volante editate de Centrul de îndrumare a creației populare, sub genericul Cenaclul prahovean, în suplimentele ziarului județean *Flamura Prahovei* și în culegerea de cîntece *Patrie nemuritoare* editată de Centrul de îndrumare a creației populare și Comitetul județean de Cultură și Educație Socialistă.

Paralel cu activitatea de creație, membrii cenaclului au participat direct la sprijinirea formațiilor artistice de amatori care s-au remarcat în etapele de masă și superioare ale Festivalului Național *Cîntarea României*. Astfel, corul de pionieri al Liceului „Mihai Viteazul" din Ploiești, dirijat de prof. Gh. Neagu, a fost distins cu premiul I la etapa finală a festivalului, corul mixt al Căminului Cultural din Brebu, dirijat de prof. Persida Ispirescu, a obținut premiul IV la festival, etapa finală, Orchestra de cameră a Casei de cultură a sindicatelor, îndrumată de prof. Mircea Vasilescu a primit premiul IV la etapa finală, corul bărbătesc al Institutului de cercetări foraj extracție din Cîmpina, dirijat de prof. Eugen Bleoțiu, a obținut locul I la faza județeană a festivalului, Corul Combinatului petrochimic Brazi, dirijat de prof. Fiorela Tica și Corul Uzinei „1 Mai" Ploiești dirijat de prof. Proca Maria, au obținut locul II la etapa județeană ; Corul Liceului militar *Dimitrie Cantemir* din Breaza, dirijat de Lt. col. Butoi Dumitrache, a primit locul III la faza pe județ etc. Succese importante a obținut și orchestra de muzică ușoară a Teatrului de estradă, dirijată de Paul Ionescu, care în etapa finală a festivalului pentru teatre de estradă și revistă, a primit locul III pe țară.

Succesele dobîndite în prima ediție a Festivalului Național *Cîntarea României*, ca și lipsurile manifestate, au fost analizate de membrii cenaclului într-o ședință plenară la care au participat și reprezentanți ai cenaclurilor literare din municipiul Ploiești, cu care prilej, cei prezenți au luat cunoștință pe larg de organizarea celei de a II-a ediții a Festivalului Național *Cîntarea României*, dedicată sărbătoririi a 35 de ani de la aniversarea eliberării României de sub dominația fascistă, de numeroasele evenimente ce vor fi sărbătorite în anul 1978.

În prezent, membrii cenaclului sînt angajați în realizarea unor importante lucrări inspirate din actualitatea noastră socialistă. Exemplu : compozitorul George Petrescu a scris un nou poem simfonic și lucrează la o suită pentru cvartet de coarde, compozitorul Gheorghe Neagu are pe masa sa de lucru două lucrări pentru cor mixt dedicat tineretului școlar ; Leonida Brezeanu are în agenda de lucru un ciclu de lieduri pe versurile unor talentați poeți prahoveni, iar compozitorul Birtalan Huba scrie un concert pentru pian și orchestră. Prin strînsa legătură realizată între cele mai autorizate condeie prahovene și membrii cenaclului nostru, vom asculta, în anul 1978, o serie de lucrări inspirate din trecutul de luptă al poporului, din actualitatea noastră socialistă, potrivit programului elaborat de conducerea partidului cu privire la aniversarea a 2050 de ani de la constituirea statului dac centralizat și independent.

Recenta ediție a Festivalului județean *Cîntecele țării*, ce a avut loc în ziua de 4 decembrie 1977 la Ploiești, în cadrul Zilelor culturii *Tezaur prahovean* a aliniat la rampă o serie de formații muzicale de amatori, instruite de membrii cenaclului (corul bărbătesc al Institutului de Cercetări pentru foraj și extracție din Cîmpina, corul de pionieri al Liceului „Mihai Viteazul" din Ploiești, corul Uzinei „1 Mai" Ploiești și multe altele).

Importante teme ale amplului proces de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate își vor găsi un larg ecou în paginile creatorilor noștri : viața satului socialist, hărnicia și entuziasmul tineretului prahovean — ale cărei tradiții glorioase sînt bine cunoscute, spiritul de muncă și dăruire pentru binele patriei, al zecilor de mii de femei muncitoare din județ, dragostea și bucuria pentru muncă în uzină, pe șantiere, în școală, etc.

De asemenea, abordarea cu mai mult curaj și a unor lucrări specifice pentru formații camerale, pentru grupuri corale, pentru grupuri de instrumente etc., se impune cu acuitate. Totodată, este necesar să se intensifice activitatea de difuzare a creației muzicale la locul de muncă al personalului muncitor, precum și extinderea patronajului formațiilor artistice de la marile întreprinderi și unele sate, de către cenaclu și membrii săi. Tipărirea anuală a celor mai bune lucrări realizate de membrii cenaclului este, de asemenea, o sarcină pentru conducerea cenaclului.

Sîntem convinși că pe baza experienței dobîndite, membrii cenaclului muzical „Paul Constantinescu" vor răspunde cu fapte demne de laudă pentru îmbogățirea creației literar-artistice, pentru sporirea contribuției artei muzicale la afirmarea plenară a personalității umane din patria noastră.

Al. I. BĂDULESCU

Cluj-Napoca

Melomanul poposit în străvechiul centru cultural transilvănean de pe malurile Someșului Mic găsește prilejuri de satisfacții multiple în concertele simfonice ale Filarmonicii, în manifestările Conservatorului „George Dima" și ale Liceului de muzică, în spectacolele Operei Române și ale Operei Maghiare. Tuturor acestora li se adaugă, de la o vreme, recitalurile de orgă organizate de Filarmonica locală în clădirea Bisericii reformate din strada Kogălniceanu, monument istoric reprezentativ pentru peisajul arhitectonic clujean al veacurilor de odinioară. Construită în 1489—1516, ea a fost restaurată în mai multe rînduri de-a lungul secolelor, în 1647, în 1803, iar

Scanned with OKEN Scanner

mai recent în 1958—1961, din inițiativa și cu sprijinul Direcției Monumentelor Istorice. În această biserică a existat din anul 1766 a orgă mică, fără pedalier, doar cu un singur manual și 12 registre, construită de Johannes Hahn din Sibiu. Cu aproximativ 150 de ani mai tîrziu, în 1913, a fost instalată o orgă nouă, realizată de constructorul Angster din Pécs (Ungaria). De această dată, instrumentul a fost dotat cu două manuale și un pedalier, numărul registrelor a crescut la 24, cel al tuburilor la 2000, iar vechea tracțiune mecanică a fost înlocuită printr-una pneumatică ; pozitivul orgii din 1766 a rămas suprapus celui nou, dar numai cu funcțiune ornamentală. În felul acesta, clădirea a fost dotată cu o orgă de factură romantică, dar de dimensiuni medii (sîntem aci departe de cele 63 de registre, 4000 de tuburi și patru manuale ale orgii de la Biserica Neagră din Brașov sau de cele 83 de registre principale și 75 secundare, alături de cele 6 000 de tuburi ale orgii de la Biserica Sacristană din Sibiu, cea mai mare din țară). După o perioadă relativ lungă, în care orga clujeană nu s-a aflat în stare de funcționare, ea a fost reparată, creîndu-se astfel condițiile pentru organizarea unor recitaluri mult apreciate de publicul local, în vederea cărora s-a apelat la concursul unor organiști din țară și din străinătate. Așa cum se prezintă astăzi, instrumentul nu oferă totuși condiții ideale interpretului : predomină registrele grave, în timp ce registrele înalte sînt numeric puține, iar corul anciilor moi, cu timbru catifelat, este destul de restrîns. Toate acestea sînt însă compensate de splendida acustică a clădirii, care amplifică „glasul" orgii, oferind ascultătorilor prilejul de a aprecia frumusețea sonorității instrumentului.

În aceste condiții, am participat la un recital susținut de către tînărul organist clujean Dan Victor. Programul, dedicat în exclusivitate muzicii lui Johann Sebastian Bach, a cuprins cîteva din creațiile sale de căpetenie pentru orgă : *Fantezia și Fuga în sol minor BWV 542, Toccata și Fuga în Fa major BWV 540. Preludiile și Fugile în Do major BWV 547*, respectiv *în si minor BWV 544*, iar în concluzie celebrul diptic al *Toccatei și Fugii în re minor BWV 565*. În program a fost intercalată și o prelucrare pentru orgă a populareI *Arii din Suita nr. 3 pentru orchestră în Re major BWV 1068*, realizată dc Dan Victor cu păstrarea nealterată a tuturor vocilor orchestrei din partitura originală.

În general, orgile romantice nu sînt cele mai indicate pentru interpretarea muzicii bachiene. Dacă, totuși, în absența unei orgi baroce de calitate în oraș, se recurge la ele, se impune folosirea unor registrații adecvate, care să asigure o sonoritate clară, argintie, combinată cu ancii dulci în momentele de cantilenă. Orga clujeană tinde însă, așa cum am menționat mai înainte, la „umflarea" sonorităților, ceea ce îngreunează perceperea diferitelor voci ale polifoniei. În plus, Dan Victor pare înclinat să folosească o registrație mai degrabă fastuoasă decît incisivă, cu sonorități impozante, provenind mai cu seamă de la pedalier, care culminează în finalurile tunătoare ale Fugilor.

Dacă ne referim, de pildă, la *Toccata și Fuga în Fa major BWV 540*, putem aprecia că Dan Victor a vădit aci — ca și în celelalte piese ale recitalului — o mai atentă preocupare pentru rezolvarea aspectelor pur tehnice ale interpretării decît la programul susținut cu cîțiva ani în urmă la Ateneu. Suflul puternic al lucrării, proporțiile sale arhitecturale, pretind o execuție strict ordonată, care să construiască planurile, să ridice *în fața ascultătorilor* monumentalul edificiu bachian. În bună măsură, Dan Victor a izbutit să facă față acestei exigențe, deși reușita sa s-ar fi ridicat pe un plan superior, dacă ar fi renunțat la unele căutări de registrații, care distrag atenția publicului și aduc pe același plan de importanță toate momentele execuției. Aceleași observații sînt valabile și în privința *Fanteziei și Fugii în sol minor BWV 542*, în care Fantezia a fost impregnată de caracterul improvizatoric necesar, în timp ce ritmul și frazarea au păstrat siguranța și claritatea ce se impun. Cît despre *Toccata și Fuga în re minor BWV 565*, s-au văzut la Dan Victor urmele faimoasei transcripții pentru orchestră a lui Leopold Stokowski — devenite „normative" pentru uzul unui public cu exigențe medii — în frecvența efectelor de „grandioso" romantic.

Paradoxal, mai apropiată de stilul lui Bach a apărut tocmai *Aria* din *Suita nr. 3*, singura piesă care nu a fost concepută original pentru orgă și în care interpretul a păstrat cantabilitatea celebrei teme melodice, pe un fond ritmic deplin stabil, fără a apela la nici un fel de efecte inoportune de registrație.

Cu aceste rezerve, recitalul s-a bucurat de un meritat succes din partea publicului clujean, întotdeauna receptiv la valorile autentice ale muzicii.

Tîrgu-Mureș

La relativ scurtă vreme după turneul în Capitală al Filarmonicii din Tîrgu-Mureș, am avut prilejul să urmărim un concert al orchestrei în condițiile de „acasă", de asemenea sub bagheta dirijorului permanent Szalman Lóránt. De această dată, programul a fost axat în jurul unei idei conducătoare clare, și anume trecerea în revistă a principalelor figuri de compozitori din muzica Barocului, — de la Giovanni Gabrieli (Barocul timpuriu) la perioada de culminație a unor Vivaldi, Händel, Johann Sebastian Bach, și apoi la zorile clasicismului, anunțate de fiii lui Bach, Carl Philipp Emanuel și Johann Christian. Tuturor acestora li s-a adăugat prima audiție absolută a unei noi lucrări a compozitorului clujean Jódal Gabor, *Nocturnă pentru orchestră de cameră*.

Impresia generală a fost predominant favorabilă, dovadă că la colectivul tîrgumureșean nivelul profesional a atins o cotă care-i permite să mențină o ținută artistică elevată nu numai în condițiile unui turneu special pregătit, ci și în cadrul concertelor săptămînale de la sediu. Ce e drept, cu acest prilej structura programului a impus o formație de tip cameral, ceea ce a favorizat calitatea realizării interpretative, știut fiind că nucleul colectivului simfonic îl constituie Orchestra de cameră fără dirijor (condusă de la pupitrul concert-maestrului de către Iuliu Hamza), unul din cele mai valoroase ansambluri de acest fel din țara noastră, cu importante succese pe plan intern și internațional. Am recunoscut meritele orchestrei mai cu seamă sub raportul calității sonore a corzilor, al preciziei atacurilor, al corectitudinii acordajului, în *Simfonia în Do major* de Vivaldi, ca și în *Concerto grosso în re minor, op. 3 nr. 5* de Händel, în *Simfonia în Re major* de Carl Philipp Emanuel Bach și în *Simfonia în Mi bemol major* de Johann Christian Bach, în care se presimte muzica lui Mozart. Foarte interesantă ca ilustrare a școlii venețiene de la confluența veacurilor XVI—XVII ni s-a părut *Canzone da sonare* de Giovanni Gabrieli, născută sub tripla influență a chanson-ului franco-flamand, a fanteziei și a ricercarului, vădindu-se atracția compozitorului pentru diferite subtilități ca imitații, cromatisme, disonanțe, crescendi etc. Execuția, încredințată unui octet de alămuri, a scos în evidență cantabilitatea italiană a melodiilor și atenția acordată conducerii vocilor, în condițiile unor rafinamente superioare ale țesăturii contrapunctice.

Unul din punctele cele mai realizate ale programului l-a constituit *Cantata profană nr. 202 „Welchet nur, betrübte schatten"* de Johann Sebastian Bach, poate cea mai reușită și în orice caz cea mai des executată din cele 15 cantate profane ale marelui Thomaskantor de la Leipzig. Supranumită și *Cantata nupțială*, ea prezintă caracterul unei serenade, ale cărei cinci arii (pentru soprană), avînd intercalate recitative, îndeplinesc funcția părților unei suite.

Scanned with OKEN Scanner

Libretul, plin de farmec, i-a oferit lui Bach ocazia creării unor tablouri de mare prospețime, deosebit de adecvate unei ceremonii nupțiale. Sub bagheta lui Szalman Lóránt, tempii au corespuns caracterului muzicii, totul sunînd cu eleganță, în genul unui divertisment plin de vivacitate. Dificultățile redutabile ale părții solistei, de o „tessitura" destul de înaltă, au fost rezolvate cu succes de către soprana Emilia Petrescu, excelentă cunoscătoare a spiritului lucrării și a stilului baroc.

Cît despre *Nocturna* lui Jódál Gábor, compusă în 1976, ea reprezintă prima lucrare a autorului dedicată unei orchestre de cameră, de o structură intrucîtva aparte : flaut, clarinet, vibrafon, marimbafon (absent în această execuție), percuție, pian, dublu cvartet de coarde și contrabas. În conformitate cu intenția anunțată prin titlu, piesa debutează într-o ambianța nocturnă calmă, creată de notele lungi, ținute, ale viorilor în registrul înalt, peste care se suprapune un solo de flaut, apoi de clarinet, pe fondul unor punctări ale percuției sau ale vibrafonului. Brusc, atmosfera se învolburează, o dată cu un tremolo al percuției și cu o temă activă a pianului, căreia i se opun, în contratimp, corzile și flautul. Ritmul se întețește, dinamica urcă spre un fortissimo, dar apoi, treptat, totul se calmează, pentru ca în final să reapară soloul de flaut inițial, cu aceleași punctări de percuție, dar cu un acompaniament ceva mai colorat, pînă ce muzica se pierde într-un pianissimo. Conform explicațiilor autorului, susținute în fața publicului într-o convorbire cu fostul său student, în prezent secretarul artistic al Filarmonicii, Csiky Boldizsár, forma lucrării corespunde schemei A—B1, B2, B3 — A ; limbajul folosit s-ar putea caracteriza drept unitar, cu tendințe înnoitoare, moderne — concretizate în elemente modale, hexatonale —, în orice caz diferit față de cel practicat în lucrările sale anterioare.

La pupitru, Szalman Lóránt a folosit, ca de obicei, o gestică abundentă, cu reacții prompte, urmărind să dea cît mai multe și mai clare indicații compartimentelor orchestrei. Rezultatul a fost un concert de bună calitate artistică, interesant deopotrivă ca program și ca realizare interpretativă.

Edgar ELIAN

Cralova

Concertul din 11 martie al filarmonicii craiovene i-a avut protagoniști pe dirijorul Ludovic Baci și fagotistul Miltiade Nenoiu — solist al Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii.

Cunoscutul și apreciatul șef de orchestră a propus simfonicului din Bănie un program ce a cuprins o primă audiție semnată de tînăra compozitoare Maya Badian, *Concertul în Si bemol major K.V. 191* pentru fagot și orchestră de Mozart și fermecătoarea suită pentru orchestră în Fa major *Muzica apelor* de Händel, aceasta din urmă în versiunea orchestrală și prelucrarea lui Max Seiffert.

Dedicat centenarului independenței de stat a României, *Dipticul simfonic* al Mayei Badian, purtînd un motto din cuvintele lui V. Alecsandri : „Și cîntă libertatea pe plaiuri dunărene", este o partitură de o densitate a scriiturii orchestrale ce vizează problematicile contemporane ale travaliului sonor. Lucrarea deconspiră în autoarea ei o bună cunoscătoare a științei contrapunctice și a coloritului instrumental. Fără îndoială, scriind această lucrare, Maya Badian și-a sporit zestrea componistică cu un op de real interes, care a obținut aici la Craiova aprobarea publicului meloman.

Miltiade Nenoiu, o mai veche cunoștință a iubitorilor artei sunetelor craioveni, a „atacat" concertul Mozartian în cel mai autentic stil, încîntînd cu sunetul său excepțional, sonor cristalin, limpede-transparent, de o acurateță extremă.

Compus în 1774 la Salzburg, concertul oferă solistului posibilitatea de a-și etala valențele interpretative, de a dovedi aptitudini tehnice și expresive deopotrivă. Fagotistul Miltiade Nenoiu s-a arătat a fi — ca în atîtea alte prilejuri — un muzician dotat și fin, experimentat și de înaltă valoare, știind permanent cînd și cum trebuie să cînte. El a prezentat strălucitor și cu o dezinvoltură de invidiat pasajele de virtuozitate din părțile extreme ale concertului (arpegiile și gamele în staccato excepțional realizate), pentru ca în partea mediană să ne împărtășească, cu sensibilitate și căldură, imagini pastorale bogat colorate, încredințîndu-ne că melodia de amplă respirație, cantilena largă îi convine temperamental. Fără îndoială, Miltiade Nenoiu poate fi socotit între cei mai iscusiți mînuitori contemporani ai acestui instrument, fagotul, care în mîinile sale se dovedește capabil de performanțe de nebănuit. Totodată, aparițiile sale solistice, ca și ale altor remarcabili instrumentiști suflători, prin înalta calitate a actului interpretativ se înscriu ca pledoarii indubitabile pentru impunerea mai accentuată în viața noastră muzicală a instrumentelor de lemn și alamă, cărora compozitorii, de la Vivaldi pînă la Enescu le-au închinat atîta prețuire și atîtea pagini.

Deși dirijorul Ludovic Baci nu a beneficiat de spațiul obișnuit, sau mai bine zis necesar pregătirii minuțioase a concertului, ne-a produs totuși o reală și plăcută surpriză. Urmărindu-l în repetiții n-am putut să nu fim de acord cu ceea ce spune și ceea ce face. Totul la el este preelaborat, fiecare fragment, fiecare frază, fiecare arcuire își primește rezolvarea adecvată, în cel mai autentic spirit al muzicii. Instrumentistul îl urmează conștient, pentru că drumul propus de Baci este cel firesc, adevărat.

În *Dipticul simfonic* al Mayei Badian — pe care l-a lucrat cu minuție — a imaginat atmosfera, optimizînd timbral sugestiile partiturii. În *Concertul pentru fagot* de Mozart el și-a etalat măiestria de acompaniator, imprimînd orchestrei amprenta stilistică și intuind rezolvările solistului, dirijînd nu după, ci odată cu acesta, a realizat o versiune de mare succes a bijuteriei care este *Concertul în Si bemol major K.V. 191*. În Suita *Muzica apelor* de Händel el și-a arătat întreaga dimensiune a talentului de care dispune, bogata experiență acumulată la pupitrul dirijoral, cultura temeinică și gustul fără cusur ; versiunea interpretativă gîndită de șeful de orchestră bucureștean și reclădită în colaborare cu valoroșii muzicieni instrumentiști ai orchestrei craiovene a reușit să ofere publicului o imagine de epocă, să clădească sonorități ce sugerează, în culori vii, scene luate parcă din tablourile marilor maeștri ai Renașterii. Atenția și priceperea cu care a zăbovit în timpul repetițiilor asupra acurateții intonației, frazării și detaliului și-a primit corespondentul dorit în timpul concertului, cînd orchestra a sunat într-o remarcabilă unitate, iar soliștii, toate compartimentele, au dat dovada realelor disponibilități, evoluînd mult peste cota valorică arătată în concertul din săptămîna precedentă.

Gheorghe FABIAN

RECENZII

„Introducere în compoziţie" de Boguslaw Schäffer

Cu toate aparenţele unei lucrări strict didactice, modestul titlu de „Introducere în compoziţie" ascunde de fapt *o creaţie*, prin inovaţia gîndirii, ineditul sistematizării materialului, perfecţiunea formei şi, nu în ultimul rînd, prin puterea de a convinge. Autorul tratatului, Boguslaw Schäffer, prestigios compozitor polonez, profesor la Şcoala Superioară de Muzică din Cracovia, binecunoscut din numeroasele participări la festivaluri internaţionale de muzică contemporană, s-a afirmat ca un spirit novator, pionier al avangardei muzicale, prin iniţierea unor importante experimente de muzică „infinitivă" şi de compoziţie audio-vizuală.

Publicat în 1976 de editura PWM într-o formulă bilingvă polono-engleză, tratatul — „oferit la dispoziţia cititorului curios" — surprinde în cele mai intime detalii aspecte esenţiale ale actului creator muzical, propunîndu-şi : 1.) să expună metode de compoziţie din punctul de vedere încă dificil şi nu foarte accesibil al aspectului tehnic, 2) să obişnuiască cititorul cu soluţii individuale în diferiţi parametri muzicali, folosind exemple extrase din compoziţiile autorului şi din lucrările unor compozitori care au influenţat evoluţia limbajului muzical contemporan, 3.) să trezească şi să stimuleze imaginaţia creatoare şi capacitatea de a formula idei a celor ce studiază compoziţia.

Fiecare problemă cercetată este supusă unui sistem analitic original bazat pe un dialog deschis implicînd, în evoluţia de la întrebarea pur teoretică la soluţionarea practică, următorul traseu : întrebare — informare — discutare — exerciţiu — compoziţie. Tratatul este structurat în 120 de probleme-întrebări grupate în şase mari capitole precedate de o amplă prefaţă. Dacă în prefaţă autorul insistă în precizarea unor aspecte de ordin general (ce este compoziţia, expunerea compoziţiei astăzi, posibilităţi ale muzicii, o nouă metodă de predare a compoziţiei, despre meşteşugul componistic, cine poate fi un compozitor creator (...),impulsul către creativitate, problema originalităţii, atitudinea faţă de tradiţie, statutul social al compozitorului, ş.a.), în primul capitol sînt expuse detaliat probleme legate de *ritmul muzical* (transformări ritmice, metoda binară, evoluţia valorilor ritmice, utilizarea modelelor ritmice, metrica azi, muzica amensurală, noi modele în timp. suprapunerea măsurilor, îmbogăţiri ritmice şi metrice, relaţia dintre înălţimea sunetelor şi măsură, relaţii ritmico-seriale şi ritmico-dinamice, „armonii" ritmice, articularea timpului) ; capitolul II analizează *mişcarea lineară* (apariţia şi evoluţia, transformări posibile, structura acordurilor, organizarea micro-structurală, intervalele în muzica contemporană, modele de cinci şi şase sunete, modele armonice, studiul sub formă de diagramă, mişcarea lineară aproximativă) ; capitolul III investighează implicaţiile factorului *timbru* (un nou mod de a trata orchestra, prepararea instrumentelor, schimbările înălţimilor, sunetul glissat, compoziţie pe un sunet, intervale timbrale, deformări, denaturări ale sunetului) ; capitolul IV defineşte importanţa *seriilor* ca problemă a variabilităţii (forme ale seriilor, serii determinante ale limbajului sonor, serii multiintervalice, serializarea ritmului şi a dinamicii, articulaţii seriale, serializare şi punctualism, serialism „oscilator" şi „modulator", serializarea modală, serialismul total, tehnica deschematizării, reducerea elementelor de monotonie în serialism) ; capitolul V este consacrat *texturilor muzicale* (transformarea structurilor în formaţii texturale, seriile şi dezintegrarea lor texturală, seriile şi ritmicizarea lor, melodizarea texturală a seriilor, posibilităţi de aplicare a texturilor în muzici pentru pian, cvartet de coarde şi ansambluri mai mari, textură şi densitate, influenţa compunerii mecanice asupra texturilor, tehnici de grup, textura formelor mari) ; în sfîrşit, capitolul VI sintetizează principalele probleme actuale în *compoziţie* (adevărata compoziţie a muzicii, precompoziţia, compunerea timpului, abstract şi concret, probleme estetice, contraindicaţii şi interdicţii, alegerea tehnicilor — antinomii, discontinuitatea, automatizarea compoziţiei, aleatorism, elaborarea multimotivică, dezintegrarea modelului, compoziţie multidimensională, compunerea acţiunilor muzicale, etc.).

Sistemul analitic imaginat de Schäffer este cu atît mai eficient cu cît tendinţa de esenţializare a consideraţiilor teoretice este compensată prin amplitudinea celor *peste 700 de citate* extrase din cele mai variate partituri şi reunite într-un impresionant Atlas muzical.

Un uriaş efort, o enormă investiţie spirituală mărturiseşte acest *unic* tratat de compoziţie — de fapt o veritabilă *enciclopedie* a tehnicilor muzicale contemporane — şi totuşi autorul nu pretinde „să fi epuizat problemele legate de potenţialitatea muzicii". Rămîne deci o *operă deschisă* către noi şi noi posibilităţi de organizare a materiei sonore spre care ne orientăm „călăuziţi de ideea că *adevărata artă se naşte din nelinişte, din căutare*".

O introducere în... viitor !

Şerban NICHIFOR

„Metodica studiului şi predării pianului" de Mircea Dan Răducanu

De curînd a apărut versiunea a IV-a a cursului litografiat de *Metodica studiului şi predării pianului* de conf. univ. Mircea Dan Răducanu, şeful catedrei de pian — canto şi titularul cursului de metodica predării pianului de la Conservatorul „George Enescu" din Iaşi. Pornind de la formularea titlului observăm că acest curs se adresează atît viitorilor profesori cît şi viitorilor instrumentişti practicieni, cu sublinierea sensului introspectiv al disciplinei (metodica studiului) care are o importanţă la fel de mare ca şi dirijarea ei în afară, în cazul pedagogului.

După stabilirea obiectului metodicii ca un curs de sinteză care se ridică de la particularul problemelor meşteşugului instrumental la generalul ştiinţific fundamentat pe datele psihologiei şi pedagogiei generale — realizînd o disciplină nouă, necesară formării viitorilor profesori şi instrumentişti —, se face un istoric al apariţiei şi perfecţionării pianului, urmat de o trecere în revistă a principalelor momente ale evoluţiei pianisticii şi pedagogiei pianului. Se cuvine să menţionăm aportul original al autorului care — după expunerea ultimului mare sistem pedagogic datorat lui Karl Adolf Martienssen şi şcolii sale — formulează cîteva trăsături caracteristice ale pianisticii contemporane cum ar fi : 1/ tendinţa spre universalitatea repertoriului (cuprinderea de către marii pianişti a tuturor zonelor repertoriului la acelaşi nivel calitativ artistic, în vreme ce tipul de pianist specializat — ex. Mozartspieler, Chopinspieler, etc. — cade în desuetudine) 2/ simplitatea interpretării (eliberarea de artificii şi zorzoane, accentul tot mai mare pus pe încărcătura emoţională şi pe sinceritatea interpretării) 3/ tendinţa de accentuare a contrastelor (ca efect al maturizării concepţiei asupra unităţii arhitectonice, fenomen cauzat, la rîndul lui, de pătrunderea tot mai adîncă a raţionalului în muzică) 4/ tendinţa de îmbinare a calităţilor pianistului de tip romantic cu cel de tip clasic (bazată pe folosirea celor mai noi cuceriri ale psiho-fiziologiei instrumen-

Scanned with OKEN Scanner

tale, cu ajutorul însușirii tehnicii complexe, utilizînd în mod rațional întregul aparat pianistic).

Cel de al doilea capitol tratează „Problemc generale de didactică pianistică". După ce subliniază caracterul specific al învățămîntului instrumental individual și rolul educativ puternic al profesorului de instrument, datorat apropierii sale nemijlocite de elev, autorul prezintă cele mai importante componente ale personalității elevului — elemente de psihologie generală aplicate la elevul instrumentist : 1/ inteligența (cu problema adaptării la situația reală prin capacitatea de inventivitate) ; 2/ afectivitatea (cu unul din factorii săi importanți pentru elevul instrumentist — emotivitatea de diferite grade : normală, hipersensibilitate și o categorie aparte, timiditatea) ; 3/ temperamentul (cu caracteristicile sale și descrierea celor patru tipuri cunoscute) ; 4/ dispoziții — aptitudini — talent ; 5/ caracterul. Urmează elemente de metodologia descifrării formulei psihofizice a elevului, din care reținem ideea că elevii trebuie priviți ca personalități unice în continuă dezvoltare, trecînd prin zone de vîrstă ale căror caracteristici generale profesorul le cunoaște și la care trebuie să raporteze evoluția lor completă. Autorul propune alcătuirea unei fișe psihopedagogice de către studenți în cadrul practicii pedagogice și de către cadrele didactice începătoare. Pe măsura edificării profesorului asupra personalității elevului se impune cristalizarea unui mod de comportament adecvat. Despre acest circuit de comunicare tratează capitolul intitulat „Persuasiunea instructiv-educativă a profesorului de pian", aplicîndu-i punctul de vedere cibernetic, datorită faptului confirmat de mai mulți autori contemporani că instrucția didactică poate fi considerată ca un tip de sistem de conducere și control. Se fac ample referiri la specificul sistemului de comunicare instructiv — instrumental, la modul în care valoarea mesajelor logice semantice este condiționată de cele exologice, ectosemantice (elementul cheie în mesajul „total" al profesorului de pian este tocmai mesajul ectosemantic, care exprimă cu fidelitate modelul auzuiui său interior). Se analizează în continuare „Dimensiuni ale persuasiunii pianistice în cadrul clasei de instrument". „Conținutul psihologic și îndrumarea psihologică a studiului elevului" reprezintă un capitol generos care tratează : a/ studiul ca activitate sistemică b/ studiul ca moment ; c/ studiul ca etapă ; d/ studiul ca șir de etape ; e/ studiul unei piese (model).

Secțiunea intitulată „Lecția de pian, formă de organizare a persuasiunii didactice" se referă la planul de învățămînt, programa analitică și planul de muncă individual. În mod firesc ponderea întregului capitol se axează pe lecția de pian cu expunerea principalelor tipuri de lecție, a etapelor lecției, a planului de lecție pentru fiecare din tipurile respective, a condițiilor desfășurării unei bune lecții de pian. Ultima parte tratează unele „Aspecte ale prelungirii persuasiunii didactice în afara clasei de instrument", aspecte legate direct de metodele de orientare a studiului individual al elevului. Acesta trebuie să treacă într-un timp cît mai scurt posibil de la o motivație extrinsecă la una intrinsecă și de la o supraveghere auditivă externă calificată, precisă, la una proprie cu un quantum variabil de siguranță și certitudine. Pentru a diminua caracterul probabilist al „programării" elevului, mutațiile necesare trebuie formate chiar în cadrul clasei prin acțiunea stăruitoare a profesorului în acest sens al optimizării eficienței studiului autonom.

Capitolul „Îndrumarea pianistică propriu-zisă" cuprinde într-o primă parte indicații privind îndrumarea anatomo-fiziologică a cîntatului la pian cu descrierea poziției interpretului la pian, a aparatului pianistic și a funcțiunilor sale, a diferitelor tipuri de tehnică de brațe, de degete, a diferitelor modalități de atac (legato, staccato, portato, non-legato) precum și exerciții pentru dezvoltarea tehnicii de degete (game, arpegii, note duble, octave și acorduri legate, ornamente), travaliul studiilor, operațiunea de sinteză a tehnicilor și a modurilor de atac care au fost studiate pe probleme numai din motive didactice și metodice. În cea de a doua parte a capitolului este vorba despre „Îndrumarea artistică". Aici întîlnim probleme ale artei emiterii sunetului și modalități de combatere a unor greșeli frecvente datorate proastei înțelegeri a rolului sunetului în interpretare, probleme ale auzului intern — centru al atenției cercetătorilor aparținînd școlii psihologice contemporane. De asemenea este abordată problematica ritmului în munca profesorului. Se mai discută aspecte ale digitației, ale întrebuințării corecte și nuanțate a pedalelor.

Penultimul capitol al cursului se ocupă de „Elemente de docimologie instrumentală". Prima parte, intitulată „Subiectiv și obiectiv în aprecierea și notarea interpretării instrumentale", abordează subiectul prin prisma analizei cibernetice relevînd diferențieri importante ale specificului examenului la instrument față de tipul clasic de examinare teoretică. În urma studierii relațiilor complexe și multiple ce se stabilesc în procesul examinării, autorul ajunge la concluzia că „putem... defini aprecierea și notarea interpretării prin operațiunea de căutare și găsire de către examinatorul individual împreună cu cel colectiv a valorii mesajului estetic receptat de la examinat, privit în contextul celorlalte interpretări și de stabilire a corespondentului docimologic cel mai definitoriu al acestei valori". În partea a doua a capitolului, intitulată „Nota la instrument, simbol cu multiple semnificații pentru elev și profesor", se fac referiri de mare subtilitate și finețe cu privire la acest aspect al examinării. Astfel, la întrebarea pe care și-o pune : dacă încifrarea făcută de către profesor în simbolul numeric este decodată în același limbaj abstract de către elevul notat ?, autorul răspunde cu sinceritate că în practică, de cele mai multe ori, ceea ce interesează în primul rînd este echitabilitatea comparativă a notării și că această simplă clasificare valorică reprezintă o limitare a conținutului notei ca simbol, la aspectul ei sintactic, neglijîndu-se uneori cu desăvîrșire cel semantic și mai ales cel pragmatic. O remediere a acestei situații ar putea fi adusă prin formarea la elevi, cu dragoste și răbdare, a capacității de a privi nota ca pe un indice global cu semnificații multiple, de a discerne aceste semnificații și de a le acorda importanța cuvenită. Abia atunci notarea își va fi îndeplinit rolul său educativ pe deplin.

Partea finală a cursului se referă la „Conducerea unor activități pianistice complexe" și cuprinde „Căutări de perfecționare a metodologiei predării primelor cunoștințe pianistice", „Metodologia reeducării auzului intern și a restructurării deprinderilor pianistice greșite", „Aspecte psihopedagogice ale folosirii pedalelor în instrucția pianistică", „Pregătirea pentru interpretarea publică și pentru examen", „Școlirea citirii la prima vedere".

Trecerea în revistă a principalelor problematici abordate poate trezi interesul specialiștilor pentru cunoașterea conținutului bogat al acestui tratat care este rezultatul experienței practice și al muncii de elaborare științifică ale unui pedagog relativ tînăr. Se simt pe parcursul lecturii această tinerețe în bogăția informației și în prospețimea ei (bibliografia cuprinde numeroase noutăți de ultimă oră), în îmbinarea armonioasă a folosirii unor procedee clasice cu mijloace moderne de investigație, precum și în tratarea curajoasă, lipsită de prejudecăți a unor aspecte din munca noastră pe care ne-am obișnuit să le auzim formulate într-un anumit fel la cursurile de metodică. Efortul și reușita de a închega o multitudine de probleme într-un sistem unitar, logic, sînt încununate de un rezultat cu atît mai meritoriu cu cît, din cele ce cunosc, pe plan național este primul curs de nivel universitar multiplicat privind această disciplină ; (trebuie menționat că volumul Principii de pianistică al profesorului Theodor Bălan a constituit, la vremea respectivă, o adaptare a cursului său la specificul și cerințele unei cărți de muzicologie).

Avînd în vedere ținuta științifică și nivelul ridicat de profesionalism al lucrării, îmi exprim convingerea că includerea ei în planul de tipărituri al Editurii Muzicale ar fi bine venită, cu atît mai mult cu cît un număr mare de profesori de pian din întreaga țară

Scanned with OKEN Scanner

resimt lipsa unui îndreptar metodologic. Dacă ne gîndim la elevii din ultimii ani ai liceelor de muzică şi la studenţii secţiilor instrumentale de la cele trei conservatoare, cărora le este neapărat necesară, putem prevedea interesul larg pe care l-ar putea suscita o astfel de apariţie editorială.

Lavinia TOMULESCU-COMAN

DISCUL

Formaţia corală „Greieraşul" a Liceului de artă „George Enescu"

De multe ori mi-am pus problema dificultăţilor pe care le implică realizarea unui cîntec pentru cele mai mici vîrste, preşcolare sau şcolare. Cu cîteva note, două — trei ritmuri şi onomatopei, cam la acestea se reduce bagajul mijloacelor de exprimare, trebuie scris un cîntec frumos, plăcut şi antrenant. Odată scris, învăţarea şi cîntarea lui se ridică la o temperatură de dificultăţi cel puţin egală. Aşadar, aceste argumente cred că sînt suficiente pentru a aprecia cum se cuvine realizarea profesoarei Daniela Grigore, de la *Liceul de artă „George Enescu"* care a înfiinţat în anul 1973, formaţia corală *Greieraşul* şi cu care, a reuşit să se prezinte sub forma unui disc Electrecord cu 7 melodii. Rezultatele sînt obţinute în urma unui mare număr de repetiţii desfăşurate de 2 ori pe săptămînă, la sediul liceului, în cadrul cursurilor muzicale pentru preşcolari în vîrstă de 4 ani şi jumătate — 6 ani. Profesoara Daniela Grigore a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu" în anul 1972, în timpul studiilor beneficiind de îndrumarea maeştrilor Victor Iusceanu, Gheorghe Dumitrescu, Alexandru Paşcanu, Dinu Ciocan şi Tudor Ciortea. De la absolvire, în cadrul liceului *George Enescu*, funcţionează ca profesoară de pian tehnic, ansamblu coral şi corepetiţie, alături de aceste preocupări figurînd şi pasiunea pentru educaţia muzicală a preşcolarilor şi şcolarilor mici. Am urmărit prezentarea formaţiei în cîteva concerte la radio şi televiziune, dar discul realizat mi se pare a concretiza rezultatele obţinute la capătul unei dificile etape de şlefuire a calităţilor existente, de însuşire a unui repertoriu divers şi foarte atrăgător. Prima lucrare gravată pe disc este *Greieraşul* de D. D. Stancu, un fel de imn liric al formaţiei, desfăşurîndu-se ternar şi folosind un solist ajutat din cînd în cînd de cor. Urmează *Iepuraş drăgălaş*, un cîntec popular care ne povesteşte micile întîmplări ale unui cîine şi ale unui iepuras. În continuare, *Ghiocelul* de Vasile Nicolescu, folosind un instrument acompaniator de culoare, descrie naşterea unui ghiocel, exprimată melodic cu multă delicateţe.

Mai găsim, apoi, un cîntec de muncă serioasă, *Cu ciocan şi cleştişor* de Hary Braunner, alături de *Muzicanţii* de Grigore Teodosiu, care devine un fel de imn al breslei, cu imitaţii instrumentale cîntate cu voce.

Cele mai dificile lucrări de pe disc sînt *Eu un cal dac-aş avea* de Daniela Grigore, piesă construită cu versurile lui Marin Sorescu şi *Povestea unui ciobănaş* de D. D. Stancu. Prima lucrare este construită ca o rezonanţă a unui cîntec haiducesc ritmat, iar a doua este o poveste muzicală de inspiraţie pastorală, cu două idei melodice diferite. Ca şi în celelalte lucrări înregistrate, putem urmări la micii corişti stăpînirea unui spirit ritmic precis, dicţiunea bună şi eleganţa construirii nuanţelor.

Acompaniindu-şi coriştii la pian, Daniela Grigore reliefează şi mai pregnant pulsul specific al muzicii interpretate, sinceritatea exprimării şi frumuseţea emoţiilor care se găsesc la capătul unui drum lung, acesta la rîndul lui fiind începutul unei dificile incursiuni în stăpînirea rafinamentelor muzicii.

Anton DOGARU

DE PESTE HOTARE

Romeo GHIRCOIAŞIU

Un congres de muzicologie şi o călătorie de studii

Cel de-al XII-lea Congres al Societăţii internaţionale de muzicologie şi-a desfăşurat lucrările la Berkeley, S.U.A., sub auspiciile Universităţii din California, ale Societăţii americane de muzicologie şi ale Societăţii de etno-muzicologie.

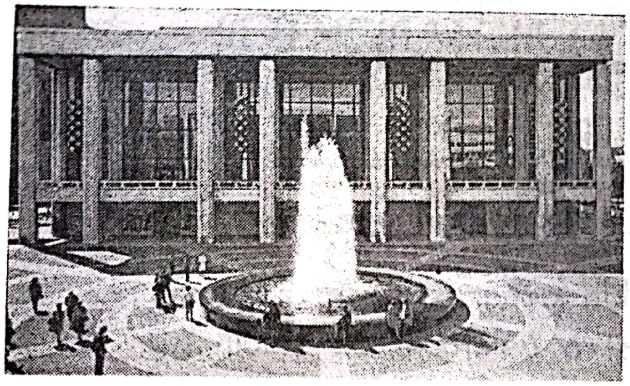
Organizate periodic din cinci în cinci ani, congresele acestei societăţi semi-centenare (1927—1977) au însemnat, de-a lungul existenţei sale momente importante ale vieţii muzicale şi ştiinţifice internaţionale, prin dezbaterea unor actuale probleme ale muzicologiei contemporane. Am aminti doar cel de-al şaptelea congres (Köln — 1958) în care Constantin Brăiloiu, într-o celebră comunicare formula o temă devenită tradiţională în aproape toate congresele ce au urmat : *Muzicologia şi Etnomuzicologia, astăzi*, prin discutarea periodică a naturii, obiectului şi metodelor muzicologiei contemporane.

Spre deosebire de congresele anterioare, care cuprindeau cîteva comunicări principale, cîteva mese rotunde sau simpozioane şi un mare număr de referate libere grupate pe specialităţi, şi tocmai pentru a centra discuţiile pe problemele cardinale ale ştiinţei muzicale, recentul congres a adoptat o singură mare temă : *Orizonturi interdisciplinare în studiul tradiţiilor muzicale, Est şi Vest.* În acelaşi scop, de a polariza discuţiile înspre această tematică, congresul a cuprins cu exclusivitate 28 de Mese rotunde. Tematica acestora a fost astfel stabilită în funcţie de tema principală, încă în perioada de pregătire a congresului (1974), în vederea înscrierii participanţilor. Formula meselor rotunde era destinată totodată asigurării unor dezbateri şi discuţii dinamice atît între referenţii din biroul acestora cît şi între aceştia şi auditori. În aceeaşi finalitate, fiecare masă rotundă avea în afară de şedinţa de referate, a doua zi, o şedinţă de studiu, *(Study sessions)* care s-au dovedit a fi încă mai dinamice ca ritm şi conţinut al discuţiilor.

Printre temele meselor rotunde, amintim cele ce adoptau studiul muzicologic al unor regiuni (Oceania, Mediterana, America, Europa răsăriteană — muzica populară şi cultă —, Africa etc.) cel al unor genuri (Opera, cu trei teme — sec. XVII, XVIII, XIX ; Dansul de curte — est şi vest ;) concepte despre *moduri*, sau concepţii de *istoria muzicii* în est şi vest, apoi teme ca *Mass Media, Cibernetică, Iconografie, Muzica centrelor urbane în trecut şi prezent, Probleme curente în notaţia muzicală, Terminologie muzicală, Transmisie şi formă în tradiţii orale* etc.

Înscriindu-se în tematica generală, fiecare masă rotundă a căutat să aibă în componenţa celor 7 membri ai biroului ei reprezentanţi ai celor mai diverse culturi şi meridiane, ceea ce, o dată mai mult, a avut în vedere dinamica generală a discuţiilor centrate pe relaţia est-vest. Cooptat în biroul ce avea ca temă „Probleme curente ale notaţiei muzicale", condus de eminentul muzicolog Ingmar Bengtsson (Suedia), semnatarul acestor rînduri s-a înscris cu intervenţii ce aduceau în discuţie probleme actuale ale muzicologiei româneşti. Din birou mai făceau parte : Erhard Karkoschka (RFG), José Maceda (Filipine), Doris Stockmann (RDG), Hewitt Pantaleoni şi Gerald Warfield (S.U.A.). În cadrul unei laborioase corespondenţe prealabile conduse cu pertinenţă de muzico-

Scanned with OKEN Scanner



Lincoln Center for the Performing Arts

logul suedez, care a cuprins schimb de opinii și formularea unor concepții proprii, această masă rotundă a stabilit cîteva puncte de vedere principale asupra conținutului tematic : 1. Necesitatea de a contribui prin referate și discuții la o *teorie* a notației și mai puțin la o *istorie* a ei, deoarece cea dintîi a cunoscut mai puține preocupări în muzicologia tradițională (un prim punct al discuțiilor a adoptat acest aspect). 2. Defalcarea problemelor pe două mari capitole : A. Notația ritmului B. Micro-intervale, timbru etc. S-a stabilit de asemenea ca noile modalități de notație să nu constituie discuții exclusive dar să fie cuprinse în preocupările unei teorii generale a notației. Printre problemele discutate în acest context, pot fi amintite : notația muzicală ca *sistem de semne*, concepție semiotică în care știința românească adoptă (în sens general) ideea triplei funcțiuni a semnelor : sintactică, semantică și pragmatică (cf. V. E. Maşek-Ch. Morris) — aceasta din urmă cu eficientă aplicare în muzică, în sensul relației dintre expeditor (= compozitor) și receptor ; concepția *ritmului* care să depășească limitele artei clasice, îmbrățișînd un cît mai mare număr de fenomene universale (cf. C. Brăiloiu,) — menționăm că lucrarea „Le Rythme Aksak" a fost citată și în studiul-referat al președintelui mesei rotunde I. Bengtsson, asupra poliritmiei unor dansuri suedeze ; Notația *micro-intervalelor* în sensul unei game temperate de 24 sferturi de ton, dar cu o semnificație de „pieni" sau de trepte ale seriei armonice (nr. 7, 11, 13 etc.) așa cum apar în Enescu, *(Sonata op. 25, Oedip)* ; Notația *timbrului* în analogie cu „deschiderea" vocalică a sunetului (a-e-i-o-u) propusă de Karkoschka-José Maceda etc. etc.

Discuțiile au continuat uneori și în foaierele congresului sau hotelului, iar subsemnatul, reîntors în patrie, a avut surpriza de a fi așteptat de o scrisoare a muzicologului american H. Pantaleoni, care îi comunica noi aspecte privitoare la notația poliritmiilor africane și europene conform concepției Brăiloiu-Gevaert.

Numeroase concerte au fost programate în serile congresului (muzică de cameră, vocală, corală) cît și în orele de amiază (recitaluri de orgă, muzică și dansuri exotice — China, Java, Ghana, jazz de avangardă, muzică irlandeză, bulgară populară, etc.). Menționăm concertul de muzică americană care în afară de lucrări de Eliott Carter, Walter Winslow sau Joe Hudson cuprindea o compoziție scrisă special pentru congres de către compozitorul californian Richard Felciano *In Celebration of Golden Rain* („Închinare Ploii de aur"). Scris pentru ansamblu javanez Gamelan și orgă, la propunerea organistului și muzicologului Lawrence Moe lucrarea adoptă un amplu dialog dintre cele două complexe sonore. Compozitorul mărturisește că a fost entuziasmat de ideea scrierii unei atari lucrări în care se înfruntă două lumi sonore : vechiul instrument european, subsumînd o infinitate de timbre de o structură temperată, și ansamblul de clopote și gonguri cu modurile lor naturale — Slendro și Pelog — ; antiteza lor, remarca autorul, pare a se neutraliza sub semnul unei simbioze în măsură să genereze „sub-ritmuri ale valurilor de interferență, sunete de tranziție, micro-tonuri". Lucrarea, de o amplă și echilibrată arhitectură, scrisă în limbajul contemporan, ne-a reamintit entuziasmul lui Debussy pentru Gamelanul descoperit la Expoziția din 1889. Printre momentele corale ale concertelor, amintim o seară dedicată lui Monteverdi și o alta, aniversării a 600 de ani de la moartea lui Guillaume de Machault, cu muzică și poezie a epocii.

În cele cîteva zile petrecute la New York am putut lua parte la un concert simfonic în marea sală a filarmonicii din Lincoln-Center. Era primul concert dintr-un ciclu dedicat muzicii scrise de compozitori negri, în program figurînd *Simfonia* Cavalerului de Saint-Georges, un contemporan al lui Mozart ce a trăit la Paris, *Concertul pentru vioară și orchestră* de José White, compozitorul cubanez de orientare romantică și sud-americanul José Nunes-Garcia : *Missa da Requiem* (1820), lucrare de un stil clasic, cu deschideri verdiene. Orchestra de cameră a Filarmonicii new-yorkeze condusă de Paul Freeman, avîndu-i ca soliști pe violonistul Aron Rosand, cîntăreții Faye Robinson, Hilda Harris, William Brown și Benjamin Matthews, împreună cu corul Universității de stat Morgan, a oferit unui numeros public un concert de înaltă ținută, în care climatul stilistic clasic sau romantic era restituit cu sensibilitate, în ciuda distanțelor de timp și spațiu (intercontinental) ce separau pe compozitori sau interpreți de arhetipul european.

Și dacă stagiunea muzicală era încă în pregătire, muzeele au putut răscumpăra golul printr-o plenitudine de evenimente remarcabile ca și prin colecțiile permanente pe care le cuprind. O mare expoziție „Tracia", a Bulgariei prietene, la Muzeul Metropolitan din New York, cuprindea valori ce ne sînt mai mult decît familiare, o retrospectivă „Degas" în opt săli ale muzeului — de o instructivă organizare evolutivă și sistematică, o alta „Signac", erau oferite paralel cu colecțiile permanente ale muzeului. Dintre acestea remarcăm o importantă secție de instrumente muzicale, ce permitea reconstituirea istoriei instrumentelor cu tastă, sau a celei a instrumentelor de suflat, sau coarde. La Muzeul Guggenhaim, din păcate, un singur Brâncuși expus, o Focă de marmoră albă, care domina o nișă-rotondă la parterul clădirii, aducînd climatul unei catifelate abstracțiuni a formei sale, în compania unor imagini semnate de H. Moore, J. Arp, Picabia, Mondrian sau Ant. Peussner. Pasionantă este colecția Picasso a acestui muzeu, deoarece cuprinde multe lucrări de tinerețe. Într-o epocă în care Schönberg trecea de la cvartetul de școală brahmsiană la primele lucrări încadrate în numere de opus, cînd Enescu simțea că devine el-însuși, sau Bartok că poate da lucruri cu adevărat noi, sublimînd valorile unui fond sonor ancestral, Picasso, recent sosit la Paris, ancorează pentru cîteva momente în apele impresionismului („14 Iulie", „Au Café" 1901), pentru ca, reîntors la teme academice, („Vas cu flori", sau „Om cu sac", 1903), formele sale să se obiectiveze, să se aplatiseze, ducîndu-l în spre estetica suprafețelor geometrice ale lui André Lhote. În fine, la același muzeu, o retrospectivă Klee reflecta alte linii directoare ale aceleiași epoci : de la temele biblice, de o culoare expresionistă, pînă la cele mai inedite imagini de artă abstractă.

La New York, Biblioteca Română mi-a oferit cu amabilitate prilejul de a ține o conferință despre „Muzica românească în trecut și prezent" cu o audiție ce cuprindea recente imprimări ale *Madrigalului* și *Capellei Transilvanica*, pagini din G. Enescu, Paul Constantinescu, S. Toduță, pînă la tinere generații ale creației noastre muzicale. Creativitatea folclorică a poporului nostru, fenomen viu și permanent, a constituit de asemenea obiectul unui material pentru Buletinul Bibliotecii Române, în corelație cu succesele recentei ediții ale Festivalului și Concursului „Cîntarea României", urmărite cu interes de prietenii poporului nostru de pretutindeni.

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Dimitrie Cuclin

Penseur et compositeur, homme d'action plein de témérité, DIMITRIE CUCLIN, dont l'activité musicale, philosophique et littéraire révèle un phénomène des plus complexes de la culture roumaine, a fermé les yeux pour toujours après une longue vie féconde mais retirée, au cours de laquelle il a fait don à son pays et à ses semblables d'une oeuvre immense que nous sommes encore loin de connaître dans toute sa complexité.

Né à Galaţi en 1885, Dimitrie Cuclin approche l'art des sons dès son enfance sous la direction bineveillante de son père, ancien professeur de musique. Ses premières impressions musicales, recueillies dans la ville natale, il devait les approfondir et les amplifier au Conservatoire de Bucarest où Dumitru Kiriac, Alfonso Castaldi, Robert Klenk, Dimitrie Dinicu et Constantin Dimitrescu seront ses maîtres. De Bucarest son chemin s'est poursuivi vers Paris où il se perfectionna dans l'étude de la composition auprès de marquantes personnalités de la vie musicale française.

De retour dans son pays pour une brève période, Cuclin occupa pendant quelque temps une chaire au Conservatoire de Bucarest où il enseigna l'histoire musicale et l'esthétique. Toujours à la recherche du mieux, il se dirigea — au temps où le monde changeait sa face et les continents modifiaient leur propre carte — vers les Etats Unis d'Amérique afin d'élargir le champ de son activité professionnelle. Il se trouvait alors en plein mouvement, en pleine effervescence créatrice.

En 1930 il revient dans son pays pour y continuer son activité musicale, didactique, scientifique, philosophique et littéraire. Il se voit confier la chaire d'harmonie, de contrepoint et de composition, ainsi que celle d'esthétique et de philosophie de la musique. Il les garda jusqu'en 1948.

Ses idées pédagogiques, didactiques et scientifiques ne manquèrent pas d'attirer l'attention du monde musical de Roumanie et de l'étranger par leur profondeur de pensée et leur nouveauté. Le professeur Dimitrie Cuclin posa l'école musicale roumaine sur des bases solides, la consolidant par l'originalité de ses principes d'enseignement dans le domaine de l'harmonie et de la composition d'une part et par la formation d'émules ramifiant sa pensée visionnaire sur la musique d'autre part. Ses cours du Conservatoire créèrent le fondement nécessaire sur lequel vinrent s'appuyer de grandes oeuvres de la musique roumaine élaborées solidement et avec confiance. Il a offert à ses contemporains un système rationnel, apte à discipliner l'élan créateur du musicien, le canalisant vers l'équilibre, la beauté et la force d'expressivité qui doivent émaner d'une oeuvre artistique. Son traité d'esthétique musicale atteint à un sommet de la pensée difficile à dépasser. C'est en cela qu'est évident son plaidoyer pour un système musical détaché des modes passagères et, tout au contraire, infini dans son devenir qui se trouve des points d'attache dans la conception pythagorique concernant la structure du système musical au moyen de quintes parfaites

Scanned with OKEN Scanner

— un système s'appuyant non pas sur l'acoustique mathématique mais sur des fonctions psychologiques.

Profondément intégré dans la vie artistique et culturelle de son pays, Dimitrie Cuclin y a participé par des articles, des comptes rendus et des études parus dans les publications de l'époque et dans lesquels, en fidèle combattant d'un idéal rayonnant, il ne se fia pas, lorsqu'il le crut nécessaire, du ton polémiquant, manié cependant avec une astuce pleine d'humour. Au cours des années '30, lui et d'autres musiciens réputés de sa génération entreprirent une intense activité de conférences, concerts-leçons, communications scientifiques, d'une effervescence jamais connue jusqu'alors dans la vie musicale ; la musique elle-même en gagna de nouvelles valeurs.

Pendant soixante-dix ans, Cuclin a déployé une activité de compositeur — le plus fécond des compositeurs roumains — qui a couvert tous les genres, depuis la musique destinée aux suaves voix des enfants jusqu'au tumulte de l'orchestre symphonique. D'ailleurs le prix „Georges Enesco" lui fut accordé dès sa première distribution en 1913. Il laisse un nombre impressionnant d'opus : musique vocale et chorale, musique de chambre pour de nombreuses combinaisons instrumentales, musique d'opéra — pour laquelle il est en même temps le librettiste —, cantates, oratorios et, son penchant premier, de la musique symphonique, un domaine où il a excellé et où il lègue le considérable chiffre de 20 symphonies dont les unes de proportions rarement rencontrées.

De grandes idées, de nobles idéaux animent son symphonisme robuste et font de son art bien plus, bien mieux qu'un simple divertissement sonore : c'est un message d'enthousiasme, de générosité dépassant le quotidien qu'il offre à la postérité. Dans ses pages il manie l'orchestre symphonique avec une maîtrise difficilement égalable, aussi la remise en circulation de ses partitions et, surtout, le contact avec ses pages inconnues vont découvrir des vertus profondément enfouies sous ses portées.

Dimitrie Cuclin, c'est le penseur, c'est l'artiste patriote qui, une fois rentré pour de bon dans son pays, n'a cessé de déverser généreusement du trop-plein de son esprit et de son coeur. Tout ce qu'il a accumulé du trésor universel et tout ce qu'il a tiré de sa pensée originale, il les a mis à la disposition de quiconque voulait l'écouter, jeune ou adulte, professionnel ou simple amateur de musique et ses livres les ayant fixés nous les transmettent à tout jamais. D'une générosité peu commune, modeste, il se réjouissait comme un enfant lorsque, arrivé à ses toutes dernières années, il prenait connaissance de bonnes nouvelles le concernant. Ainsi, apprenant qu'au début du mois de janvier de cette année même le prix spécial de l'Union des Compositeurs et des musicologues lui avait été décerné pour son activité d'une vie, il a adressé au président de l'Union une émouvante, touchante lettre.

Plus d'une fois il s'est déclaré un enthousiaste du chant populaire, plus d'une fois aussi il a témoigné de son admiration pour les splendeurs que recèle cette terre de nos ancêtres, pour le raffinement du goût esthétique des habitants de ces contrées. Il fut parmi les musiciens qui affirmèrent sans équivoque la possibilité de concevoir n'importe quel genre de musique à partir d'un point de vue autochtone ; il l'a même formulé en ces termes : „De la musique roumaine qui, psychologiquement, est riche et pure, on peut sortir n'importe quoi, jusqu'à la plus haute expression artistique possible..."

Un aspect essentiel, le définissant, vaut d'être souligné ici : il avait le culte du travail et il était pourvu d'une capacité de travail rarement rencontrée. Un travail de tous les jours, infatigable, qu'il n'a cessé d'abattre jusque dans ses plus durs moments. Aujourd'hui quand enfin il se repose, son oeuvre monumentale, profonde et diverse est là pour nous l'attester. Il nous faut d'arriver à la connaître et à l'analyser dans le détail. Dimitrie Cuclin a pleinement fait son devoir, vivant troies vies dans une seule.

Nous penchons nos fronts, attristés de ne plus le savoir parmi nous, si persévérant, si travailleur, toujours réfléchissant.

Nous penchons nos fronts, pénétrés de reconnaissance et de respect pour tout ce qu'il nous laisse, pour son oeuvre dans la grandeur, l'humanisme et la générosité duquel il continue d'exister. C'est dans la radieuse lumière de ses réalisations que nous pourrons à partir de ce jour le retrouver, le sentir parmi nous.

Au nom du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, de l'Union des Compositeurs et des Musicologues, des cadres enseignants et des étudiants du Conservatoire de musique de Bucarest, enfin de tous les musiciens de Roumanie j'apporte un pieux hommage à celui qui fut Dimitrie CUCLIN.

Petre BRÂNCUŞI

Scanned with OKEN Scanner

★

Le grave moment de la séparation suprême nous exhorte à méditer de nouveau sur la destinée et les réalisations d'une de ces personnalités de taille encyclopédique, que la spiritualité roumaine produit de temps à autre. Par l'étendue et la diversité de ses préoccupations, par l'immense quantité de travail abattu, Dimitrie Cuclin se range sur une ligne glorieusement illustrée dans le passé par des Cantemir, Hașdeu, Iorga. Compositeur, esthéticien, professeur, poète, poète encore — puisqu'il a traduit en anglais des poèmes éminesciens —, librettiste de ses propres cinq opéras, auteur d'un précieux traité d'esthétique musicale — mais aussi de manuels de musique destinés à l'enseignement secondaire ; fécond en tous genres — musique de chambre, musique chorale-symphonique, vocale-symphonique, dramatique ; solide théoricien et acerbe défenseur d'un univers tonal qu'il envisageait comme un reflet de l'ordre et de la nécessité universelle, Cuclin introduit et impose dans la musique et la musicologie roumaine des dimensions et des sens absolument exceptionnels. Toute l'activité de cet infatigable chercheur de l'absolu est placée sous le signe d'un rationalisme dévorant, implacable. Et il est probable que le système de ses premières quatorze symphonies sur le total de vingt qu'il a composées constitue son plus stupéfiant projet de composition. On se voit mis dans ce cas devant un correspondant symphonique du célèbre *Wohltemperiertes Klavier* du grand Sébastien Bach. De même que dans cet illustre exemple, les tonalités dans lesquelles sont écrites les symphonies du maître roumain épuisent les 12 centres tonals possibles dans le système tempéré en les faisant se succéder les uns aux autres — d'un ouvrage à un autre — de manière descendante, conformément à un tracé ingénieux et essentiellement diatonique et même pentatonal (non pas chromatique et non pas ascendent comme l'avait proposé Bach). La treizième et la quatorzième symphonie contiennent l'une (la 13e) le soulignement et l'illustration du *Wendepunkt* enharmonique (la 7e en fa dièze majeur enharmonique à la 6e en sol bémol majeur) et l'autre (la 14e) la reprise du ton initial. Un semblable projet de composition, imaginé et ensuite réalisé, demeure l'un des plus téméraires et des plus grandioses que l'esprit humain ait pu concevoir — alors même que, tout naturellement, les réussites ne sauraient être, sans exception, du même niveau.

Et s'il nous est permis au cours de cette brève évocation, d'essayer de fixer la principale caractéristique de l'activité de Dimitrie Cuclin, nous attirerons alors l'attention sur l'exemplaire *constance* (en fait absolument extraordinaire) de son effort créateur, tant sur le plan de la théorie — philosophie, musicologie — que sur celui de la pratique, de la composition. Entre les premiers ouvrages de musique chorale de 1907 et les dernières pages de partition écrites de sa main, soixante-dix ans se sont écoulés, années d'ininterrompu labeur, passionément mis au service de la vérité et de la beauté. Il est certain qu'un tel arc gigantesque de l'énergie d'un homme — d'une énergie entièrement déployée — dépasse les significations individuelles possibles ; il devient par contre une clé pour la civilisation nationale à l'intérieur de laquelle il a pu se développer. Il est à croire, dès lors, que le milieu culturel roumain aurait le devoir de mieux connaître — et plus complètement — l'oeuvre si vaste de Dimitrie Cuclin où l'on trouve, outre des symphonies, quelques ouvrages dramatiques (jamais mis en scène) et dix partitas pour violon seul, les premières du genre dans la musique roumaine. Et ce n'est là qu'une partie du grand tout.

Pascal BENTOIU

★

Au temple d'Euterpe une colonne vient encore de s'écrouler... Une autre, et puis une autre encore, et toujours une autre s'élévera à la même place comme un témoignage que le génie musical hérité par les Roumains ne cesse de fleurir. Enesco et Jora, Drăgoi et Andricu, Rogalski et Negrea, tant d'autres partis pour toujours plus tôt que leur propre génération comme Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Alfred Mendelsohn, tant d'autres aussi ravis par une tragique destinée mozartienne comme Dinu Lipatti... Autant de colonnes qui, bien que brisées, continuent d'ériger leurs fûts prestigieux à l'horizon de la musique roumaine. La toute dernière, récemment écroulée mais toujours demeurant pour la postérité, est celle de Dimitrie Cuclin. Elle témoigne des sept décennies que cet homme a mises au service d'une oeuvre trop vaste et trop complexe pour la déchiffrer schématiquement.

Tout jeune encore je fus troublé par le contraste frappant entre l'extérieur doux, impalpable — aurait-on dit chuchotant — de Cuclin et son incandescente vie intérieure, toujours renaissante de sa propre substance de pensée et de sensibilité. J'étais troublé, oui, par cet évident contraste entre son être de chair et d'os, plein de candeur et se tenant comme à distance de toute contingence immédiate et sa sévère discipline intérieure, la rigueur de sa pensée philosophique et artistique, sévérité et discipline qu'il ne cessait de s'imposer. Comme dans un lac aux eaux pures et limpides, dans

Scanned with OKEN Scanner

son regard — à condition d'y scruter profondément — vous découvriez l'image d'un penseur cherchant avidement les vérités secrètes de la musique, à la limite de la vie et de la mort, du beau et du laid, dépouillant l'art juqu'à la mie.

Si une illustre lignée de musiciens roumains, à la tête de laquelle demeure Enesco, a procédé à la sublime ascension de notre musique vers les sommets de l'art universel en partant de l'atrium ancestral folklorique où montait le chant né du gète Orphée et de l'inoubliable, Byzance, Cuclin, lui, a tout au contraire tenté d'entraîner Hypérion vers la muse de cette terre, en découvrant à chaque artiste sa place dans le large périmètre d'une responsabilité humaine et patriotique. Et si le chemin qu'il traçait à ses élèves ne manquait pas d'aspérités parfois ou d'autres fois était sinueux comme tout chemin vers la vérité et vers la foi dans les vertus orphiques de la musique, par contre l'intarissable force de ses idées musicales, l'intensité et l'ampleur de son travail théorique et de composition, l'éclectisme et l'originalité déconcertante de sa pensée constituent à ce qu'il me semble le plus sommaire portrait qu'on puisse crayonner du musicien et de son oeuvre. Son legs artistique porte en lettres d'or que toute oeuvre musicale — au-delà du sens spécifique, simple ou compliqué, de son langage, au-delà de la forme, ancienne ou nouvelle, dans laquelle elle se vête — doit être le résultat et l'expression d'une énergie créatrice et d'une vie lumineuse que les aspérités et les forces hostiles de la vie ne sauraient que confirmer et raffermir. „La valeur d'une vérité ne peut être démontrée que par le sacrifice du bien suprême qu'est la vie" (cf. *L'Antigone de Sophocle)* nous disait Cuclin. D'après lui, le sens de la vie d'un artiste c'est l'oeuvre même qu'il a bâtie qui le donne, seule cette oeuvre attestant combien est éphémère la trajectoire qu'il aura parcourue mais combien immortelle, en échange, est le rayon qu'il laisse. „Nous n'avons qu'à ignorer ces ridicules prétentions d'éliminer de notre idéal artistique les réalités vitales mêmes". C'est avec cette idée, avec ce sentiment — auxquels il nous exhortait — que nous nous séparons aujourd'hui, en cet instant suprême, de Cuclin — l'homme —, fermement décidés à veiller à ce que son oeuvre et son credo demeurent. La colonne s'écroule mais elle continue de monter la garde...

V. T.

Présences féminines dans la musique roumaine

Genre, sensibilité, pensée généreuse, ce sont là des attributs que la femme a prêtés à la musique tout au long de l'histoire de la civilisation universelle. Mais si, dans le passé, la femme musicienne s'est affirmée seulement, ou presque seulement, dans l'art de l'interprétation vocale et instrumentale, sa puissance créatrice se manifestant dans les synthèses son-parole-danse, à notre époque, par contre, la femme compositeur et la femme chef d'orchestre constituent une présence de plus en plus applaudie, une valeur de plus en plus reconnue. A l'époque de sa formation, la musique roumaine reste tributaire de quelques devancières reconnues — comme le fut Elena Asachi, la première femme compositeur que l'histoire musicale du pays consigne dans le domaine d'un art savant —; celles-ci devaient être suivies, aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, par de nombreuses présences féminines dont les unes de renommée mondiale, telles par exemple les cantatrices Elena Teodorini, Hariclée Hartulary-Darclée, Florica Cristoforeanu, les pianistes Silvia Şerbescu, Florica Musicescu, cette dernière ayant été doublée d'un éminent professeur, maitre dont la douce autorité s'exerça sur plusieurs générations des rangs desquelles devaient, parfois, se détacher d'illustres virtuoses de l'instrument... et nous pensons à Dinu Lipatti dont elle fut le premier professeur.

La véritable émancipation de la femme est survenue à l'époque socialiste comme une expression des principes révolutionnaires qui assurent à l'ordre démocratique de la Roumanie non seulement un caractère largement représentatif mais aussi une participation dynamique de la totalité de ses citoyens. La femme musicienne est donc un facteur actif dans la Roumanie socialiste, sa présence se manifeste dans toutes les branches de la vie et de la création musicale. Tout une suite de générations de femmes compositeurs — depuis celle qui bénéficia de manière immédiate des conquêtes de l'école roumaine parachevées par Enesco et Jora, Drăgoi, Cuclin ou Andricu et jusqu'aux jeunes talents apparus et formés durant les années de l'instauration du nouvel ordre politique ou encore en cours de formation — ont confirmé le prestige de l'activité déployée dans le domaine de la création et de la musicologie roumaines contemporaines, dans celui de l'interprétation — quelle que soit la branche artis-

Scanned with OKEN Scanner

tique —, enfin dans l'enseignement. Infirmant des préjugés séculaires, la musicienne a prouvé ses éminentes qualités sur tous les plans de la pensée et de la création musicale, s'adonnant à tous les genres, s'essayant à tous les styles. Si la scène d'opéra, l'estrade de concert, le disque, les émissions radiophoniques et télévisées ont facilité depuis trente ans l'affirmation des vertus de la femme dans l'art de l'interprétation — nombreuses sont celles qui ont conquis l'admiration du public et les coeurs des spectateurs ou des auditeurs du pays autant que de l'étranger —, il faut dire qu'aujourd'hui la femme compositeur et musicologue est tout aussi profondément engagée dans les réalités de la civilisation socialiste et dans l'accomplissement des idéaux sociaux de ce pays ; elle l'est tout comme ses collègues, les compositeurs et les musicologues-hommes de la Roumanie contemporaine.

Ainsi, l'opéra *Apus de soare,* les pièces vocales ou instrumentales de Mansi Barberis se sont imposés à l'admiration par la générosité de l'inspiration, le pittoresque des images, la maîtrise de la réalisation. S'adaptant, comme la précédente, à la musique de scène avec son ballet *Haiducii,* Hilda Jerea a enrichi le patrimoine de la création musicale roumaine de choeurs, de musique de chambre vocale et instrumentale, dont les thèmes sont profondément ancrés à la vie contemporaine, tout en mettant en valeur l'expérience de l'auteur qui, de surcroît, a lié son nom à l'interprétation en tant que fondatrice et guide d'orientation de l'ensemble „Musica Nova". Il convient également de rappeler les notables contributions — chacune en son genre — de Florica Racovitză-Flondor, Florica Dimitriu, Rodica Şutzu.

Parmi les créatrices arrivés aujourd'hui à maturité se trouvent Myriam Marbé, Carmen Petra-Basacopol et Felicia Donceanu. *Ritual pentru setea pămîntului,* poème pour voix et percussion, la cantate *Noapte ţărănească,* des pièces symphoniques, de la musique chorale et de chambre ont fait valoir les qualités de compositeur de Myriam Marbé parmi lesquelles l'expressivité du discours sonore, la densité de l'émotion, le caractère dramatique intense ne sont pas les moindres. Dans son poème choral-orchestral intitulé *Crengile,* dans ses concertos pour piano, violon ou harpe et orchestre, Carmen Petra-Basacopol dévoile un tempérament lyrique, aux nuances bucoliques, aux effusions optimistes, chaleureusement affectives. Dans la musique de théâtre, de film, de chambre ou vocale-chorale, Felicia Donceanu apporte une note de fantaisie épique, à l'unisson avec les vers de Bacovia et d'Arghezi, avec l'épopée révolutionnaire. Aspirant vers un art musical largement ouvert à l'auditoire et s'efforçant de trouver un renouvellement des moyens d'expression, Irina Odăgescu, Cornelia Tăutu, Liana Şaptefraţi et Maia Badyan contribuent à l'élan général empreint par la présence féminine dans le domaine du concert et du spectacle par des notes toutes personnelles participant ainsi à la configuration d'un paysage complexe et varié de la musique actuelle en Roumanie. N'oublions pas de souligner l'apport de Camelia Dăscălescu dans le domaine de la musique légère, tant comme créatrice qu'interprète.

L'activité théorique offre des noms comme ceux d'Emilia Comişel, Paula Carp, Zelly Sulităeanu, Eugenia Cernea qui, dans la recherche du folklore musical, se sont imposées jusqu'à l'étranger par leurs études et communications scientifiques ; pareillement, pour la recherche d'histoire et de théorie de la musique, pour le domaine de l'éducation musicale des masses, d'autres personnalités comme Ada Brumaru, Elena Zottoviceanu, Clemansa Firca, Smaranda Oţeanu, Elisabeta Dolinescu apportent leurs efforts et leurs moissons qui viennent augmenter les résultats obtenus par les jeunes recrues du cénacle „George Breazul" créé à l'Union des Compositeurs.

Infatigables participantes à la vie socio-culturelle du pays, à l'accomplissement du noble idéal aspirant à répandre le Beau parmi les couches les plus larges de la société actuelle de Roumanie, à l'oeuvre d'éducation nationale et de stimulation des talents musicaux des masses travailleuses engagées dans l'ample festival de la nation „L'hymne à la Roumanie" *(Cîntarea României),* la femme avance d'un pas ferme sur la voie des grandes réalisations du domaine musical facilitées par l'ère socialiste à laquelle elle élève un hymne ardent, un nouvel hymne.

V. TOMESCU

(en français par Colette GHIMPEŢEANU)

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Pentru o nouă calitate a vieții și creației muzicale 1

CREAȚII ROMÂNEȘTI

LILIANA GHERMAN
Cantata „Columne" de Sabin Pautza . . 5

★

Liviu Glodeanu 7

CERCETARE MUZICALĂ

ANATOL VIERU
Reabilitarea modurilor „defective" 8

HORIA SURIANU
și
IOAN PÂNZARU
Implicații muzicale ale construcției poetice (Analiza unui „cîntec" de George Enescu pe versuri de Clément Marot) 12

INVĂȚĂMÎNT ȘI EDUCAȚIE MUZICALĂ

NICOLAE BRÎNDUȘ
Necesitatea abordării studiului formalizat al anumitor discipline muzicale în învățămîntul superior de specialitate 19

MICHAELA ROȘU
Din activitatea Uniunii Compozitorilor . . 22

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Adrian Rațiu, Theodor Drăgulescu, Dumitru Avakian, Iosif Sava, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Dan Scurtulescu, Grigore Constantinescu, Luminița Vartolomei, Alfred Hoffman, Dan Buciu 23

DIN ȚARĂ

RODICA ILIESCU
și
AL. I. BĂDULESCU
Ploiești 33
EDGAR ELIAN
Cluj-Napoca 36
Tîrgu-Mureș 37
GH. FABIAN
Craiova 38

RECENZII

ȘERBAN NICHIFOR
„Introducere în compoziție" de Boguslaw Schäffer 39
LAVINIA TOMULESCU-COMAN
„Metodica studiului și predării pianului" de Mircea Dan Răducanu 39

DISCUL

ANTON DOGARU
Formația corală „Greierașul" a Liceului de artă „George Enescu" 41

DE PESTE HOTARE

ROMEO GHIRCOIAȘIU
Un Congres de muzicologie și o călătorie de studii 41
MARIN MIHALACHE
Muzica și artele frumoase (pe coperta II)

SOMMAIRE

Pour une nouvelle qualité de la vie et de la création musicale 1

OEUVRES ROUMAINES

LILIANA GHERMAN
La cantate „Columne" de Sabin Pautza . 5

★

Liviu Glodeanu 7

RECHERCHE MUSICALE

ANATOL VIERU
Réhabilitation des modes „défectifs" . . 8

HORIA SURIANU et *IOAN PÂNZARU*
Implications musicales de la construction poétique (Analyse d'un „chant" de Georges Enesco sur des vers de Clément Marot) . 12

ENSEIGNEMENT ET EDUCATION MUSICALE

NICOLAE BRÎNDUȘ
Sur la nécessité d'aborder une étude formalisée de certaines disciplines musicales dans l'enseignement supérieur de spécialité . . 19

MICHAELA ROȘU
Sur l'activité de l'Union des Compositeurs 22

LA VIE MUSICALE

Par :
Adrian Rațiu, Theodor Drăgulescu, Dumitru Avakian, Iosif Sava, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Dan Scurtulescu, Grigore Constantinescu, Luminița Vartolomei, Alfred Hoffman, Dan Buciu 23

NOUVELLES DU PAYS

RODICA ILIESCU et *AL. I. BĂDULESCU*
Ploiești 33
EDGAR ELIAN
Cluj-Napoca 36
Tîrgu-Mureș 37
GH. FABIAN
Craiova 38

COMPTES RENDUS

ȘERBAN NICHIFOR
„Introducere în compoziție" („Introduction à la composition") de Boguslav Schäffer . 39
LAVINIA TOMULESCU-COMAN
„Metodica studiului și predării pianului" („Problèmes de méthode dans l'étude et l'enseignement du piano") de Mircea Dan Răducanu 39

LE DISQUE

ANTON DOGARU
La chorale „La petite cigale" du Lycée d'art „Georges Enesco" 41

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

ROMEO GHIRCOIAȘIU
Un Congrès de musicologie et un voyage d'études 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

PETRE BRÂNCUȘI
PASCAL BENTOIU
VASILE TOMESCU
Dimitrie Cuclin 43
VASILE TOMESCU
Présences féminines dans la musique roumaine 46

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA — Nr. 4 — 48 p. — București, aprilie 1978

Redacția și administrația : București — Constantin Esarcu
Nr. 2, Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzică" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export—Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. Vasile TOMESCU (redactor-șef), George DRAGA (redactor-șef-adjunct), Zeno VANCEA, Teodor BRATU, Michaela ROȘU

Pe coperta I : Theodor Aman, „Petrecere cu lăutari" (detaliu)

I.P. „Informația" — c. 209

64.421

Prețul lei 7